REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXXI. Band. 6. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1908.

Hierzu eine Beilage der Verlagsbuchhandlung B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

VERLAG VON GERHARD KÜHTMANN IN DRESDEN

Empfehlenswerte Werke

Der Geschmack im Alltag.

Ein Buch zur Pflege des Schönen von JOS. AUG. LUX, Kunstschriftsteller. 431 Seiten Text (20:16 cm) mit über 300 Abbildungen M. 5.—; in Originalleinenband mit Deckelzeichnung nach Entwurf des Verfassers M. 5.—.

„Hier liegt ein langerwartetes und notwendiges Werk vor zur praktischen Geschmacksbildung, das das Verständnis für Gut und Schlecht in allen Fragen entwickeln soll, die uns das Alltagsleben stellt. In Beispiel und Gegenbeispiel, vielfach mit Abbildungen, sind die Gebrauchsgegenstände, die unserem Leben dienen, einander gegenübergestellt, auf ihren Funktionswert, auf ihre Qualität und Gediegenheit hin untersucht, mit eingehender Feststellung, was das Leben nötig hat. Wie man sich korrekt kleidet, wie man bei der Wohnungsausstattung verfährt, um das Rechte zu treffen und das Geschmacklose zu vermeiden, wie man die Blumen anwendet im Wohnraum und am gedeckten Tisch. Diese und die zahlreichen Angelegenheiten einer veredelten Lebenssitte finden in diesem Werk eingehende und liebevolle Behandlung. „Der Geschmack im Alltag" von Lux ist ein Werk, das die erzieherische Aufgabe für allgemeine und persönliche Kultur unternimmt."

Naturprodukt und Kunstwerk.

Vergleichende Bilder zum Verständnis des künstlerischen Schaffens von Dr. LUDWIG VOLKMANN. Zweite, neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Ein starker Band mit 33 Lichtdruck- und 5 Textbildern. Format 20 : 26 cm. M. 6.—, in Originalleinenband nach Entwurf von M. Molitor M. 8.—.

„Der frisch und anziehend geschriebene Text bietet dem Künstler viel Neues, Beachtenswertes; dem Laien aber, wenn er nicht bewußt Banause sein will, ist das Buch geradezu ein notwendiger Unterrichtskursus, der darum nicht weniger wert ist, weil er angenehmer „durchzumachen" ist wie andere Schulen!" Monatsberichte über Kunstwissensch. u. Kunsthandel.

Grenzen der Künste.

Auch eine Stillehre von Dr. LUDW. VOLKMANN. 256 Seiten Text mit 147 Abbildungen. Format 20:26 cm. M. 6—, in Originalleinenband nach M. Molitor M. 8.—.

„Als Ergänzung zu der manchmal etwas äußerlich betriebenen und aufgefaßten historischen „Stillehre" bietet der Verfasser hier auf anschauliche Weise eine Einführung in den Begriff des künstlerischen Stiles überhaupt, in die naturgemäße feste Scheidung der Kunst in scharf umgrenzte Kunstgattungen. Nicht von antikem und modernem, von byzantinischem, romanischem oder gotischem Stil ist in dieser „Stillehre" die Rede, sondern von malerischem und zeichnerischem, von plastischem und architektonischem Stil, und die theoretischen Fragen sind an der Hand von 147 Abbildungen aus allen Gebieten und Perioden der Kunst ins Greifbare, Praktische übertragen, eine Methode, die sich an des Verfassers Buch „Naturprodukt und Kunstwerk" inzwischen unleugbar bewährt hat."

Aussprüche Friedrichs des Großen.

Aus seinen Werken gesammelt und herausgegeben von RUDOLF ECKART. Ein Band von 128 Seiten. M. 2.—, elegant in Leinen gebunden M. 3.—.

„Diese Blütenlese von Gedanken des großen Philosophen von Sanssouci ist eine wahrhaft herrliche Gabe für das deutsche Volk."

Prells Wandgemälde

im Thronsaale der Deutschen Botschaft zu Rom (Palazzo Caffarelli). Ausgeführt im Auftrage Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II.: „Frühling" — „Sommer" — „Winter" — „Germania". 4 Riesenheliogravüren mit reich illustriertem Textband von F. H. Meißner. In Prachtmappe nach Entwürfen des Künstlers (Format 70 : 115 cm) M. 200.—. Jede Heliogravüre einzeln (Form. 100 : 125 cm) M. 50.—. Fürstenausgabe vor der Schrift mit eigenhändiger Unterschrift d. Künstlers je M. 100.—.

Der illustrierte Textband, gesondert mit den verkleinerten Heliogravüren und zahlreichen Vollbildern, Studien und Skizzen in fünffarbigem Druck M. 18.—, eleg. geb. M. 25.—, Kaiserausgabe eleg. geb. M. 40.—.

Das moderne Plakat

von Prof. Dr. J. L. SPONSEL, Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden. Prachtband mit 52 farbigen Tafeln in Lithographie und 266 Textabbildgn. M. 60.—, eleg. geb. M. 75.—.

Der Zweck des Buches ist, die Plakatkunst auch bei uns dem allgemeinen Verständnis zu erschließen und gleichzeitig die ganze, für die künstlerische Weiterentwickelung so hochbedeutsame Bewegung in die richtigen Bahnen zu lenken.

Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts

von W. v. SEIDLITZ, Geh. Reg.-Rat, vortrag. Rat u. Dezernent für Kunstangelegenheiten in der Generaldirektion der Kgl. Samml̈gn. zu Dresden. Mit 95 Abbildungen. M. 18.—, eleg. in Leinen gebunden M. 20.—.

„Zu einer Zeit, da der Einfluß der japanischen Kunst auf die Entwickelung unseres Geschmackes täglich größer wird, ist das Werk jedem, der Interesse an einer gesunden realistischen Entwickelung in Kunst und Kunstgewerbe hat, durchaus unentbehrlich."

Kiekinnewelt.

Plattdeutsches Familienbuch von G. PAYSEN PETERSEN. Ein Band von 250 Seit. Quartformat mit 100 teils farb. Bildern von W. Schaekel. In geschmackvollem Geschenkband nur M. 6.—.

Das Buch enthält in sorgfältiger Auswahl eine reichhaltige Sammlung von Wiegenliedern und Kinderreimen, Rätseln und Scherzfragen, Märchen und Geschichten, Gedichten und Sprüchen, Sprichwörtern und Spielen in allen Mundarten und teilweiser Verdeutschung. Überall, wo Fritz Reuter gelesen wird, darf auch „Kiekinnewelt", ein kerndeutsches Buch voll goldigen Humors und gemütstiefen Inhalts, nicht fehlen.

Nicolai: Zur Neujahrszeit

im Pfarrhause zu Nöddebo. Deutsch von FREITAG. 6. Aufl. In eleg. Orig.-Leinenbd. M. 4.—.

Man verlange ausdrücklich die Kühtmannsche Ausgabe in Originalleinenband, entworfen von Max Pietschmann.

Scharling (Nicolai): Meine Frau und ich.

Deutsch von DUNKER. Fünfte Auflage. In eleg. Originalleinenband M. 4.—.

Man verlange ausdrücklich die Kühtmannsche Ausgabe in Originalleinenband, entworfen von Max Pietschmann.

Kritische Studien zu Giorgione.

Von **Georg Gronau.**

(Schluß.)

So armselig die Zahl der Arbeiten ist, die man Giorgione selbst noch heute zuschreiben kann, so scheint sie dennoch auszureichen, eine deutliche und exakte Vorstellung seiner künstlerischen Formation zu gestatten. Es ist nicht zu bezweifeln, daß sich diese Arbeiten über seine ganze Laufbahn hin (war diese doch kurz genug bemessen!) verteilen, daß fast jedes seiner Schaffensjahre mit einem oder zwei Werken belegt ist, die Perioden sich präzise abzeichnen und doch auch wieder miteinander verbinden lassen. Man könnte etwa deren drei annehmen: die erste umfaßt die Jugendwerke bis zur Madonna von Castelfranco und der Judith einschließlich; die zweite zeigt die lyrischen Fähigkeiten des Künstlers in ihrer Vollendung; die letzte eröffnet den Ausblick auf neues dramatisches Streben, das nur durch drei Werke, doch mit Deutlichkeit hervortritt, und das, wer weiß zu welchen Höhen geführt haben würde, hätte das Schicksal nicht dem Vorwärtseilenden Halt geboten.

Bevor ich nun dazu übergehe, einiges über Bilder zu sagen, die man dem Giorgione m. E. fälschlich zuschreibt, soll die Frage wenigstens gestreift werden, deren Behandlung man an dieser Stelle billig erwarten darf: wem Giorgione seine künstlerische Erziehung zu verdanken hat. Sie ist deshalb so schwierig zu beantworten, weil die persönliche Eigenart in dieser Individualität so groß ist, daß sie sofort, in seinen ersten Versuchen schon, sich laut geltend macht und die fremden Einflüsse übertönt. In dieser Hinsicht, in der Stärke der Begabung, gleicht Giorgione mehr dem Correggio, bei dem die eigene Art so viel stärker ist als die Elemente Mantegnascher oder Costascher Kunst, die er in sich aufnimmt, oder dem Michel Angelo, an dem man nichts von seinen Lehrern Bertoldo oder Ghirlandajo spürt, als etwa Raphael oder Tizian, den lange zwischen fremden Einflüssen Schwankenden. Jene scheinen wie Fertige ins Schaffen hineinzutreten, diese sich langsam erst auf ihre Individualität zu besinnen.

Was Giorgione in dem beschränkten Heimatsort an Kunst gesehen haben kann, sind höchstens versprengte Ausläufer bellinesker oder mura-

nesischer Kunst gewesen. Einige Bilder an öffentlichen Orten schreibt der Chronist Nadal Melchiori dem Giovanni Bellini zu; in der Kirche der Serviten befanden sich zwei Altarbilder des Andrea da Murano, das eine 1495 datiert, also möglicherweise zu einer Zeit dort aufgestellt, als Giorgione bereits in Venedig war.

Ist damals, etwa 1490—1495, ein begabter Knabe in die Hauptstadt gekommen, so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß er in das Atelier des Giovanni Bellini geführt worden ist. Denn es bot, von der Bedeutung des Meisters abgesehen, rein äußerlich die besten Chancen; diese Werkstatt hatte sich die namhaftesten Aufträge des Staats, der Kirche gesichert, und eine große Schülerzahl arbeitete nach den Kompositionen des Meisters für den schwunghaften Handel mit Madonnenbildern.

Trotzdem, muß man gestehen, ist der Einfluß Giovannis, den man in den Bildern Giorgiones mit dem Finger berühren kann, gering. Ich vermöchte kaum ein Detail anzugeben, als etwa gelegentlich die Handform mit dem abgespreizten kleinen Finger und das leuchtend warme Kolorit. Fast, möchte man behaupten, ist das Schulverhältnis eher durch das Reflexlicht, das Giorgiones Kunst auf die Art des alternden Bellini wirft (wie oft beachtet, z. B. an dem Altarbild von San Zaccaria), zu konstatieren.

Dahingegen scheint Giorgione durch einen anderen, jüngeren Mann starke Eindrücke erfahren zu haben, durch Vittore Carpaccio. Gerade in den Jahren, in denen der Knabe zum Jüngling reift, entstehen die ersten — und schönsten — Bilder dieses Meisters: 1495 beginnt er die Bilder aus dem Ursula-Cyklus. Mit dem Reiz des Gegenständlichen, der Liebenswürdigkeit des Erzählertones müssen sie auf einen Anfänger den stärksten Eindruck gemacht haben; diesen spiegeln die Erstlingswerke Giorgiones, die zwei Tafeln der Uffizien, deutlich wieder. Er sucht in der abwechselnden Fülle der Gestalten das Vorbild nachzuahmen; vielerlei geschieht; die fremdesten Gestalten treten, durcheinander gemischt und gehäuft, auf. Die Verwandtschaft wird noch deutlicher, geht man auf die einzelnen Figuren ein; die grazile Schlankheit, die etwas übertrieben ist, hat Giorgione bei Carpaccio gelernt. Mehr noch: er scheint geradezu Studienblätter des Meisters gekannt zu haben. Auf Zeichnungen Carpaccios kommen Jünglingsfiguren vor (hierauf hat Berenson zuerst und allein aufmerksam gemacht), zu denen die Jünglinge mit den Schalen, die sie dem kleinen Moses hinreichen, auffallende stilistische Verwandtschaft zeigen[63]).

Aber auch dieser Einfluß des Carpaccio verschwindet rasch und völlig; er ist auch nie so stark, daß er die Eigenart des Künstlers

[63]) Vgl. Molmenti-Ludwig, Carpaccio, S. 229 und 286.

irgendwie in Schatten stellte. Koloristisch vor allem hat Giorgione von jenem nichts angenommen.

Sein Hauptmeister war allezeit die Natur, in der er Neues im Kleinen und Großen erblickte. Die Eigenart, die er mitbrachte, zersetzte die fremden Einflüsse und prägte seinen Werken von vornherein ihren Stempel auf.

Über einige namhafte, dem Giorgione zugeschriebene Bilder.

Männliches Bildnis, im Besitz von Colonel Kemp. Früher in der Galerie Doetsch. Es stellt einen Mann um die vierziger Jahre dar in Halbfigur, der in der Hand einen Beutel fest gepackt hat und scharf seitlich auf den Beschauer blickt. Links ein Fenster, durch das man ein Stück von Venedig sieht. Von Berenson[64]) als Kopie nach Giorgione angesehen, neuerdings von Herbert Cook als Original. Eine hervorragende Leistung der Porträtmalerei, scharf charakterisierend; konzentrierte Wiedergabe einer Shylocknatur. Zweifellos ein großartiges Bild, welches, wenn von Giorgione, uns neue Züge seiner reichen Natur offenbart. Aber die Verschiedenheit von allem, was wir sonst von ihm kennen, verbietet mir vorläufig (ich kenne das Original nicht), ihn als Autor des Bildes anzuerkennen[65]).

Allegorie; die Huldigung vor einem Dichter (?). London, National Gallery Nr. 1173. Von allen dem Meister fälschlich zugeschriebenen Bildern ihm am nächsten stehend, d. h. von einem Künstler, der jede Einzelheit dem Vorbild entlehnt. Faltengebung, Formbehandlung, Technik sind giorgionesk. Doch ist das Giorgioneske hierin, soweit es lern- und nachahmbar war; die natürlichen Fähigkeiten des Malers aber liegen unter Giorgiones Niveau. Sehr charakteristisch die schematische Lockenbehandlung der Figuren (glatt anliegendes Haar etwa bis zum Ende des Schädelknochens, dann auf den Hals fallende gedrehte Metallocken); unlebendig und, so zu sagen, über einen Leisten gemacht, ist das Buschwerk. Immerhin ist es ein interessantes Stück, aus Giorgiones unmittelbarer Gefolgschaft.

Stehender Sankt Liberale. London, National Gallery Nr. 269. Kleine Wiederholung der Figur des Castelfranco-Bildes, mit einigen Veränderungen, deren wichtigste die ist, daß der Helm fehlt. Es hat mehrere Repliken dieser Figur gegeben: aus dem Grunde, weil man später darin das Bildnis des 1510 bei Ravenna gefallenen Gaston de Foix gesehen hat. So gab es eine große Kopie von Philippe de Cham-

64) Study and criticism of Italian art, I, S. 82.

65) Ich verweise hier auf ein stilistisch verwandtes Porträt, im Besitz von Frl. Petersen in Kopenhagen. Mir nur bekannt durch die Abbildung in Klassiker der Kunst, V. Rubens. 2. Aufl. 1906 S. 460.

paigne, ursprünglich für die Sammlung von Bildnissen berühmter Männer des Kardinals Richelieu gemalt, dann im Palais Royal, später aus der Galerie d'Orléans in den Besitz Lord Carlisle's gekommen[66]); eine Kopie von Bourdon verkaufte Jabach an den Duc de Liancourt[67]); ein solches Bild erscheint bei der Vente du Prince de Conti 1777[68]); auch in der Galerie Czartoryski ist ein solcher Gaston de Foix. Eines dieser Porträts des gefeierten jungen Helden ist vielleicht auch das Londoner Bild; ein gefälliges Werk von der Hand eines geschmackvollen Venezianers, wohl des sechzehnten Jahrhunderts.

Das Horoskop, in der Dresdener Galerie. Als Original von Giorgione wohl allgemein preisgegeben, von verschiedenen jedoch als Kopie eines verlorenen Bildes des Meisters angesehen[69]). Tatsächlich eine Komposition in seinem Geiste; selbst in der nicht erfreulichen, schweren Farbe und den schwachen Details erkennt man noch ein Werk aus der freudigsten Zeit venezianischer Malerei. Doch führen, glaube ich, die Formen auf einen geringeren Meister jener Epoche, dessen Bilder sehr oft die Ehre hatten, zu Giorgiones aufzurücken: auf Bernardino Licinio. Es müßte ein Jugendwerk des später akademisch schwachen Malers sein.

Zwei Cassonetafeln mit Szenen aus dem Mythus des Adonis, in der Galerie von Padua Nr. 416/7. Von Venturi[70]) dem Giorgione zugeschrieben, ebenso von Herbert Cook. Flüchtige, koloristisch sehr gefällige Arbeiten, wie sie ein geschickter »Cassoner« in Venedig anfertigte, als Giorgiones Manier Mode war. Trotz der sehr pikanten Mache unter der Qualität des Meisters, von dem wir ja doch eigenhändige, zu dekorativem Zweck gefertigte Stücke besitzen, aus denen man ersieht, wie sorgsam er auch diese behandelte.

Zwei Tafeln mit mythologischen Gegenständen, davon eines Leda mit dem Schwan; ebenfalls in Padua, Nr. 42/37[71]). Vielleicht dazu gehörig: Jugend und Alter, früher in Budapest (Phot. Braun 22714). Diese stehen dem Giorgione ungleich näher, als die zuvor genannten, wurden aber von Venturi übersehen und auch von Cook nur flüchtig gestreift. Es sind Werke eines Malers, der sich Giorgiones Technik sehr genau angesehen hat; sie ahmen diese getreulich und ängstlich nach. Dabei sind sie schwach in der Zeichnung. Die miniaturartige Behandlung der Paduaner Bildchen — das Budapester Stück kenne ich nur in

66) Gravé par François Gaibert. S. Waagen, Künstler und Kunstwerke I, S. 501.
67) Nach den Aufzeichnungen de Briennes, Gaz. d. B.-Arts 1. April 1905, S. 352.
68) Ch. Blanc, Trésor de la Curiosité, I, S. 375.
69) So Morelli und neuerdings auch Frizzoni (Rassegna d'arte VII, 1907, S. 152).
70) Archivio stor. dell' arte VI, 1893, S. 412.
71) Neuerdings von Alinari photographiert (Nr. 19454).

der Photographie — erinnert mich stets an die Beschreibung von zwei kleinen Bildern, welche der Anonymus im Besitz von Bembo sah[72]), und die Kopien des Giulio Campagnola nach Giorgione und Diana waren. Auch die giorgionesken Elemente in seinen Stichen würden sehr gut zu diesen Werken passen. Da bisher aber kein sicheres Bild des vielseitigen Campagnola bekannt geworden ist, das als Vergleichsobjekt dienen könnte, so muß es bei dem Vorschlag sein Bewenden haben. Jedenfalls verdienen die genannten Bildchen mehr Aufmerksamkeit, als ihnen bisher geschenkt worden ist.

Die Ehebrecherin vor Christus; in der Galerie in Glasgow. Diese prächtige, ungemein farbenreiche Komposition muß frühzeitig einen großen Ruf besessen haben, da mehrere Wiederholungen — mit Varianten — vorkommen (Bergamo, Galerie Carrara Nr. 126; London, Sir Charles Turner, in diesen Tagen in Berlin verkauft; Venedig, Mr. Eugène Benson), von denen aber keine das Glasgower Bild erreicht. Von einem Meister, der Giorgione studiert hat, doch nicht unwesentlich später ist, als er und von ungleich derberer Anlage. In welche Periode Giorgiones sollte man das Bild wohl setzen? Wo fände man auch nur für eine der Typen in seinen Originalwerken die Parallelen[73])? — In der venezianischen Provinz muß man den Maler des Glasgower Bildes suchen, das bei der Ausstellung in London (Winter Exhibition 1892/3) allgemein enttäuschte. Weder J. P. Richters Attribution »Campagnola«[74]), noch die Berensons[75]) »Sebastiano« kann ich akzeptieren. — Indem ich vor einem so bedeutenden Stück, wie es das Glasgower Bild gewiß ist, freimütig meine Inkompetenz einräume, will ich mich damit trösten, daß es einem Kenner des siebzehnten Jahrhunderts angesichts eines anderen Exemplars nicht besser erging. Der Maler Livio Meus schrieb darüber an Ciro Ferri (1672): »Ciascheduno . . . lo stimerà bonissimo quadro e si conosce benissimo che questo quadro è stato fatto nel medesimo tempo di quando fioriva la migliore scuola del colorito veneziano. E se prima al buio dubitavo del Palma vecchio, ora al lume l'escludo affatto, e senza dubbio; poichè il tocco del pennello, ed il forte colorito pare dello Schiavone; ma per l'altre particolarità che ci trovo, piuttosto lo giudico di Giorgione; e se non è di Giorgione, lo stimo di Tiziano. Se non sarà giudicato originale, dico che non può essere, se non stato

---

72) S. 51.

73) Es ist etwa so, als wollte man noch heutigen Tages fortfahren, die Arbeiten des Cesare da Sesto Leonardo zuzuschreiben.

74) Kunstchronik vom 23. März 1893.

75) Florentine drawings, I, S. 233. Früher sprach sich Berenson bestimmt für Cariani aus.

copiato sotto i lor occhi, e che poi un de' due maestri di lor propria mano l' abbiano rivisto, e passatovi sopra col lor pennello«[76]).

Das Urteil Salomos, im Besitz von Mr. Banks, Kingston Lacy, England (mir nur aus Abbildungen bekannt). Zu Ridolfis[77]) Zeiten in Casa Grimani di Santo Ermacora; Rumohr sah es bei dem Grafen Marescalchi in Bologna[78]). Eines der schönsten Bilder, die unter dem Eindrucke Giorgionescher Kunst entstanden sind; die Komposition zeichnet sich durch klaren Aufbau und gute Verteilung der Figuren aus, die in ihren Empfindungen aufs deutlichste charakterisiert sind. Wer würde einen Moment zweifeln, welche der beiden Frauen die echte Mutter ist? Alles dieses zugestanden, muß man doch auch dieses Bild dem Giorgione absprechen. Allein die Proportionen der Köpfe reichen hin, hier einen anderen Künstler zu erkennen: diese gedrungenen Rundköpfe sind von den oval länglichen Köpfen des Meisters von Castelfranco doch ganz und gar verschieden. So kennen wir die Typen der Frauen nicht bei ihm und ebensowenig eine so bedeutende, gut durchgeführte Architektur. In dem Kreise derer, die Giorgione nahe gestanden haben, kann aber ernsthaft nur Sebastiano in Betracht kommen, dessen Hand Berenson in diesem Bild erkannt hat[79]). Sebastianos Anfänge liegen noch so gut wie völlig im Dunkeln. Seine Entwicklung beginnt erst gegen 1510 für uns Klarheit zu gewinnen, kurz bevor er nach Rom übersiedelt. Das Bild in San Giovanni Chrisostomo läßt sich wohl mit dem Urteil Salomos in Einklang bringen, ohne daß den Lehren des Augenscheins Gewalt getan wird. Beiläufig bemerkt rührt aus derselben Zeit Sebastianos die Gruppe von Federzeichnungen, meist Köpfe darstellend, her, welche man in verschiedenen Sammlungen unter Giorgiones Namen findet.

Wir lassen jetzt einige Gruppen von Bildern folgen, die je einem bestimmten Maler gehören.

Vincenzo Catena (?).

Anbetung der Hirten, London, Lord Allendale (früher Mr. Beaumont[80]). Gute, alte Wiederholung in der Galerie in Wien. Eine Zeichnung zur Mittelgruppe, Pinsel auf blauem Papier, in Windsor.

Heilige Familie, London, Sammlung Benson.

Anbetung der Könige, London, National Gallery Nr. 1160. Früher Sammlung Miles in Leigh Court. Predellentafel.

---

76) Bottari, Raccolta di lettere, Rom 1757, II, S. 50.

77) S. 84.

78) Italien. Forschungen III, S. 104.

79) S. o. Anm. 75.

80) Jetzt reproduziert in The Arundel Club Portfolio 1907.

Der enge Zusammenhang dieser drei Bilder ist auch von anderen beobachtet worden. Von Berenson werden alle dem Catena zugeschrieben, welcher, der etwas älteren Generation angehörend, doch von Giorgione so stark beeinflußt wird, daß Hauptbilder von ihm geradezu jenem zugeschrieben worden sind, wie z. B. lange Zeit die Madonna mit dem anbetenden Ritter in der National Gallery. In der Tat ist der enge Zusammenhang der Gruppe mit einem Werk, wie etwa der Anbetung der Hirten im Besitz von Lord Brownlow[81]) nicht zu bestreiten. Trotzdem habe ich das Gefühl, hier einem etwas verschiedenen Temperament, einem Angehörigen der jüngeren Generation gegenüberzustehen. Er ist ein zierlicher, eleganter Künstler, der auswählenden Geschmack besitzt; große Stücke aber würden ihm bei seiner Veranlagung nicht gelingen. Ein solches größeres Stück, glaube ich, hängt in der venezianischen Akademie, eine Madonna mit Heiligen in Halbfiguren (Nr. 70; Photo Anderson Nr. 12920). Hier sieht man neben Verwandtschaft der Formen, Farben, Gewandbehandlung, wie ungleich schwächer sich seine Gaben präsentieren. Man darf die Gruppe nicht allzu früh ansetzen: das Jahr 1500, das öfter genannt worden, ist zu früh gegriffen, wie schon das Landschaftliche in diesen Bildern beweist.

Es ist in diesem Zusammenhang von sekundärer Bedeutung, daß sich der Name des Künstlers der genannten drei Bilder nicht mit unbedingter Gewißheit feststellen läßt. Sie bilden zusammen eine Gruppe, und in welche Periode in Giorgiones Laufbahn sollte diese wohl gehören?

Palma vecchio.

Bildnisse des Francesco Querini und der Paola Priuli, Gattin des Vorhergenannten; beide in der Galerie des Familienpalastes zu Venedig. Das weibliche Bildnis in unvollendetem Zustande.

Ein dem männlichen Porträt wesensverwandtes Stück gehört der Berliner Galerie an (Nr. 174). Man müßte auch dieses somit unbedingt Giorgione zuschreiben. Höchst charakteristisch für Palma ist die etwas breite, sozusagen gequetschte Form der Gesichter, dann die knochenlosen, fleischigen Hände: diese Schwächen bei wunderbar weicher, verschmolzener, ambrafarbener Malerei. Die Anordnung des Porträts, die Behandlung des Hintergrundes finden in echten Werken Giorgiones keine Parallele; wohl aber darf man zum Beweise für Palmas Autorschaft noch gewisse Stifterporträts auf den wohlbekannten Palmaschen Sante Conversazioni heranziehen: ich führe hier namentlich das glänzende Stück in der Neapler Galerie an.

[81]) Abb. Berenson, Study and criticism I, S. 132.

Diejenigen aber, die für die zwei Bildnisse der Querini an Giorgione als Maler festhalten, verkennen nicht nur deren doch unschwer herauslesende stilistische Eigenschaften, sie lassen auch außer acht, daß sie unanfechtbar zeitgenössisch beglaubigt sind. Palma vecchio scheint von der Familie Querini besonders bevorzugt worden zu sein; das Inventar seines Nachlasses gibt darüber Aufschluß. In diesem finden sich denn auch unsere beiden Bildnisse aufgeführt[82]).

Bildnis eines vornehmen Mannes, London, National Gallery Nr. 636. Früher irrtümlich als ein Bildnis Ariosts angesehen. Es mag nicht leicht gewesen sein, den Urheber des Bildes zu bestimmen; nun aber Crowe und Cavalcaselle seit langem den richtigen Namen, den des Palma, genannt hatten, begreift man schwer, daß nicht jeder dieser Zuschreibung zustimmt. Denn es ist ja hier alles typisch für die Art des Bergamasken. Als Anordnung der Gestalt im Bildraum, als Arrangement ist es das männliche Gegenstück zu dem Frauenbildnis in Berlin (Nr. 197 A). Die etwas weichliche, idealisierende Art, die schöne Pose, der unvergleichliche Schmelz der Malerei (worin Palma fast der erste Rang in Venedig gebührt) sind ebenso typisch für diesen, wie sie von der Art jedwedes andern der zeitgenössischen Maler abweichen. Wie primitiv fast präsentieren sich Giorgiones Bildnisse neben diesem Glanzstück dekorativen Geschmacks!

Nun ist neuerdings noch ein männliches Bildnis durch Herbert Cook bekannt gemacht worden (Sammlung R. Benson, London)[83]); man darf es wie einen Bruder jenes andern betrachten, so groß ist die Ähnlichkeit, in der sich eben die Eigenart eines Künstlers ausspricht: die über das Individuelle des Darzustellenden hinausgehende, sie frei behandelnde Stilisierung und die bildmäßige Anordnung.

Tizian.

Daß die Gruppe der Bilder, die dem Giorgione zugeschrieben worden sind, dagegen seinem begabtesten Altersgefährten angehören, besonders groß ist, darf nicht verwundern: denn der Einfluß des rascher sich Entwickelnden hat vorübergehend die Eigenart Tizians nahezu erstickt.

Männliches Bildnis, früher Ariost genannt, in der National Gallery in London. 1639 in der Galerie des Alfonso Lopez in Amsterdam, später in Cobham Hall. Bei keinem Bilde dieser Gruppe ist die neuerlich lebhaft verteidigte Zuschreibung an Giorgione so begreiflich, wie bei diesem. Ein Vergleich mit dem Christus in San Rocco zeigt schlagende

[82]) Jetzt bei Ludwig, im Beiheft z. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. XXIV, 1903, S. 77 und 79.

[83]) L'Arte IX, 1906, S. 144.

Gemeinschaft der künstlerischen Intention: und doch, wie es mir vorkommt, feine Unterschiede, die man nicht übersehen kann. Namentlich die Form der Augen (hier rundlicher, bei Giorgione stets auffallend mandelförmig) und das runde Abgrenzen der Stirn gegen das Haar (statt des spitzen Verlaufens zum Scheitel) weisen auf einen andern, genauer auf diesen andern, Tizian, hin. Auch scheint mir in dem ungemein glücklichen Arrangement sich eine andere Künstlerindividualität zu verraten, die eben schon einen Schritt über Giorgione hinaustut. Würden schon diese Unterschiede die Wagschale zugunsten Tizians beeinflussen, so muß die Inschrift an der Brüstung (trotz des Pentimentes TV) für diesen den Ausschlag geben. Die schönen Kapitalbuchstaben sind echt und alt, das ist nicht zu bestreiten; durch den Stich von R. Persyn wird bewiesen, daß die Signatur schon 1639 darauf zu lesen war.

Herbert Cook bestreitet dieses nicht; er geht sogar noch weiter: wir hätten hier, meint er, jenes Bildnis eines jungen Barbarigo vor uns, von dem Vasari spricht[84]), und bei dem er ausdrücklich hervorhebt, daß man es für ein Werk Giorgiones halten würde, wenn Tizian nicht auf dem dunkeln Hintergrunde (in ombra) seinen Namen angebracht hätte. Daraus sieht man, argumentiert Cook, daß wir eine sehr alte Fälschung vor uns haben: schon zu Vasaris Zeiten stand der Name darauf; dieser ließ sich dadurch täuschen und sah ein echtes Werk Giorgiones für ein solches von Tizian an.

Hier scheint mir, methodisch gesprochen, ein bedenkliches Verfahren eingeschlagen. Vasari hat jenes Bildnis doch nur bei den Barbarigos selbst sehen können, oder er hat von einem anderen, der es dort in Augenschein genommen, die Nachricht erhalten, wenn nicht gar Tizian selbst sein Gewährsmann gewesen ist. Und die Barbarigos — der auf jenem Bild dargestellte war vielleicht selbst noch am Leben — sollen nicht gewußt haben, wie sich die Geschichte verhielt? Nein: wenn wir so argumentieren wollen, wie es Herbert Cook hier tut, dann läßt sich eben alles beweisen und alles abstreiten; dann dürfen wir keinem unserer Quellenschriftsteller mehr Glauben schenken.

Überdies kann aber das Londoner Bild jenes, das Vasari im Auge hatte, nicht sein. Denn hier wurde man dadurch getäuscht, daß einem die Inschrift zunächst entging; sie war auf den Hintergrund gemalt (was ja überaus häufig ist; manchmal sind solche Inschriften in der Tat kaum zu erkennen); das beweist Vasaris Ausdrucksweise. Hätte die Überraschung, die er ausdrückt, wohl irgend welchen Sinn gehabt, wenn das erste, worauf, wie bei dem Londoner Bild, des Beschauers Auge

[84]) In der Biographie Tizians; VII, S. 428. Ich glaube nicht, daß man Vasaris Worte anders interpretieren kann, als es oben geschieht.

fällt, die Inschrift mit Tizians Namen ist? Vasari hätte unbedingt sagen müssen: wenn Tizians Namen nicht ‚in sul parapetto' zu lesen war. So ist denn dieser Beweis nicht stichhaltig.

Der Fall steht demnach so, daß wir hier ein Bildnis vor uns haben, das sowohl dem Giorgione, wie auch dem Tizian angehören könnte. Die stilistische Untersuchung spricht eher für den letzteren; die Inschrift gibt unbedingt für ihn den Ausschlag. Es liegt kein, nicht der geringste Grund vor, eine andere Entscheidung zu treffen[85]).

Weibliches Bildnis, genannt die ‚Slavonierin', in der Sammlung Crespi in Mailand. Bereits im 17. Jahrhundert, wo es den Martinengos gehörte, als Tizians Werk bekannt[86]).

Herbert Cook führt aus, daß wir in diesem Bildnis jenes Porträt der Catharina Cornaro zu erkennen haben, welches Vasari im Besitz des Giorgio Cornaro gesehen hat. Man kann prinzipiell nicht bestreiten, daß Giorgione jene berühmte Frau gemalt haben kann; liegt doch Asolo, der ihr von der venezianischen Signorie zugewiesene Herrensitz, nur wenige Meilen von Castelfranco entfernt, und treffen wir doch im Hofdienst bei der Ex-Königin jenen Tuzio Costanzo an, der Giorgiones Gönner war[87]). Nur arrangiert Cook die Dinge so, wie sie ihm bequem liegen, unterläßt es aber, die Gegenprobe vorzunehmen. Ihm dient als Vergleichsobjekt für die Feststellung der Persönlichkeit eine Büste in der Sammlung des Grafen Pourtalès, die doch auch nur auf die Cornaro getauft worden ist[88]): und selbst Büste und Bild stellen nicht unbedingt sicher die gleiche Persönlichkeit dar. Aber Catarina Cornaro war im Jahr 1500, als Giorgione sie frühestens gemalt haben könnte, bereits sechsundvierzig Jahre alt; unser Bildnis muß dem Stil nach nun noch etwa acht bis zehn Jahre später fallen und stellt doch eine Frau von höchstens dreißig Jahren vor. Wie die echte Cornaro aussah, lehren uns ihre beiden authentischen Bildnisse von Gentile Bellini: sie war fett, das Fleisch welk, die Züge häßlich und verschwommen; in keinem Zug ist auch nur die leiseste Übereinstimmung mit unserem Porträt zu entdecken. Soll endlich die eitle Frau, die in ihren Briefen sich als »già regina di Cipro« unterschreibt, sich im schlichten Kleid ohne Schmuck haben malen

[85]) Man vergleiche hier die Äußerungen anderer englischer Forscher über das Bild: von Claude Phillips in The Art Journal N. Ser. 44, 1905, S. 1; von Roger Fry in Burlington Magazine Nr. XX, Nov. 1904, S. 137 (vgl. ebendort Nr. XXIII, Febr. 1905, S. 412).

[86]) Venturi, Galleria Crespi in Milano, 1900, S. 132ff.

[87]) Sanuto, Diarii I, 765.

[88]) Jahrbuch d. preuß. Kunstslgn. IV, 1883, S. 143. Nach dem Datum der Büste — 1505 — müßte die Dargestellte über fünfzig Jahre sein!

lassen? Sie, die auf den Bildnissen Gentiles mit Perlen- und Goldketten behangen ist, und das Krönchen auf dem Haupt trägt? Nimmermehr.

Ist also dieser Identitätsbeweis als mißglückt anzusehen, so können wir dazu übergehen, das Bild selbst weiter zu befragen. Es gehört in jene Periode, in der Tizian ganz giorgionesk malt: daher man wohl schwanken kann über die Zuteilung. Nun gibt es aber bei Tizian die naheliegendsten Vergleichsstücke: einmal die Frau auf dem einen Paduaner Fresko von 1511 (also ziemlich genau der Zeit, der unser Porträt angehören muß) — Antonius läßt das Kind für seine Mutter zeugen —; absolut schlagend aber ist, das hat allein Monneret de Villard erkannt, jene schöne Schwarzkreidezeichnung der Uffizien, die, könnte man annehmen, nach dem gleichen Modell gefertigt worden ist[89]). Man vergleiche nur einen Augenblick Kinnpartie, die Linie des kurzen, vollen Halses, den Schulteransatz; man darf hier von Identität sprechen. Und diese Zeichnung führt uns unbedingt in den Formen zu gleichzeitigen Madonnen Tizians; abgesehen davon, daß sie die freie Handschrift dieses Meisters, keinen Augenblick verkennbar, zeigt.

Fügt man schließlich hinzu, daß die Inschrift, die nach neuerer Untersuchung TIT. V. zu lesen ist, nach Cavenaghis Angabe unbedingt authentisch ist[90]), so schließt sich der Kreis völlig: das Bild der Galerie Crespi ist eine Arbeit aus Tizians am meisten giorgionesker Periode, um 1510—1512.

Adolfo Venturi hat — dies sei noch im Vorbeigehen angemerkt — das Bildnis dem Bernardino Licinio zugeschrieben. Die Bilder, die er zum Vergleich heranzieht, beweisen — jeder kann sich leicht davon überzeugen — evident, daß das Gegenteil des Behaupteten richtig ist, und daß Licinio der Maler dieses Bildnisses nicht sein kann.

Sibylle, im Besitz des Cavaliere Sorio in Marostica (bei Treviso)[90a]) Dieses schöne Bild haben Crowe und Cavalcaselle unter den Werken des Giorgione aufgeführt; die neuere Literatur hat es übergangen. Es muß eine gefeierte Komposition gewesen sein, da Repliken (der Beschreibung nach) existiert haben. Ridolfi kannte ein solches Bild im Besitz des Gio. Battista Sanuto[91]). In der Galerie Giustiniani war ebenfalls eine solche Sibylle[92]). Sie ist sozusagen eine Schwester jener Frau in Mün-

[89]) Abb. in seiner Monographie (Bergamo 1904), S. 48. Er schreibt sie ebenfalls, und ganz logisch, dem Giorgione zu.

[90]) Vgl. Rassegna d'arte I, 1901, S. 41.

[90a]) Eine ungenügende lithographische Reproduktion findet man in der kleinen Schrift von Fr. Zanotto, La Sibilla Delfica quadro di G. Barbarelli. Venedig, 1856.

[91]) S. 83.

[92]) C. P. Landon, Annales du Musée. Galerie Giustiniani. Paris 1812. Pl. 61, 4.

chen, die als Vanitas von Tizian dargestellt ist; auch diese trug früher Giorgiones Namen. Allein die stilisierte Handform mit dem weit auseinander gespreizten Zeige- und Mittelfinger ist für die frühe Periode Tizians typisch, worüber an anderer Stelle von mir der Beweis erbracht worden ist.

Novellenszene: eine ohnmächtige Frau in den Armen eines Mannes; im Hintergrunde eine männliche Figur. Exemplare in Buckingham Palace[93]) und in Casa Buonarotti in Florenz (mir ist nur dieses letztere bekannt). Es ist ein typisches Beispiel für das, was die spätere Zeit, als mangels der Kenntnis der sicheren Werke Giorgiones seine Konturen an Schärfe verloren, sich unter seiner Kunst vorstellte. Doch geht das Bild formal evident über ihn hinaus; er hat solche Typen nicht malen können. Auf Tizian führt die ganz charakteristische Gewandbehandlung, besonders bei dem Ärmel der Frau, für die man in gleichzeitigen Madonnen Tizians die Analoga leicht findet. Das reiche, volle Bauschen prächtiger Stoffe hat Giorgione so noch nicht gemalt.

Männliches Bildnis, im Besitz der Hon. Mrs. Meynell Ingram, Temple Newsam, England (mir nur in der Reproduktion bekannt). Dieses höchst ansprechende, lebendige Bild zeigt wieder sehr charakteristisch die nächste Stufe der Porträtauffassung, die auf Giorgione folgte. Arrangement im Ganzen, wie Formengebung im Einzelnen (Augen, Falten!) weichen von den Bildnissen jenes ebenso ab, wie sie schlagend mit zwei anderen Bildnissen übereinstimmen: dem s. g. Parma der Wiener Galerie und dem »Boccaccio-Alessandro de' Medici« in Hampton-Court. Hier hat die gleiche Individualität stilisierend das Modell behandelt; so verschieden die Dargestellten an und für sich sind, so gemeinsam ist die Porträtauffassung bei allen dreien. Man unterziehe die Zeichnung der Wangenlinie, die Stellung der Nase zu ihr, die Verkürzung des Mundes einer sorgfältig vergleichenden Betrachtung. In Tizians Werk findet man auf dem schon genannten Paduaner Fresko eine Analogie zum »Parma«: in jene Periode von Tizians Schaffen gehören die drei Bildnisse (oder nur wenig später), das Jünglingsbildnis in Temple Newsam wohl als frühestes der Reihe.

Das Konzert, im Palazzo Pitti. Von Kardinal Leopoldo de' Medici 1652 mit der Galerie des Paolo del Sera in Venedig erworben; schon damals als Giorgione berühmt[94]). Zuerst von Morelli auf Tizian be-

93) Jetzt allgemein zugänglich durch die schöne Reproduktion im Burlington Magazine IX, Nr. 38, May 1906, S. 71. Ridolfi S. 153 führt die Komposition unter den Arbeiten Tizians auf. Das Buckingham-Palace-Bild ist weder von Giorgione, noch von Tizian.

94) Von Ridolfi S. 81 und Boschini (Carta del navegar S. 364) als solcher beschrieben.

stimmt, dessen Attribution von den meisten Forschern akzeptiert worden ist. Ein ziemlich breiter Streifen ist oben wahrscheinlich schon im 17. Jahrhundert angestückt; bei dieser Gelegenheit wurde der Federbusch des Jünglings etwas vergrößert.

Nach meinem, stets sich erneuernden Eindruck kann das Bild nicht in einem Zuge gemalt worden sein. Es hat ältere, fast altertümliche, und wesentlich jüngere Bestandteile. Das Früheste ist der primitive Jünglingskopf, der ganz giorgionesk — und zwar wie die Frühbilder des Meisters — ist; der Augustiner in der Mitte ist tizianisch und zwar um 1512—1515, so wie wir Tizian in zwei Bildnissen des Louvre kennen; der andere Mönch hält zwischen beiden die Mitte, steht etwas näher zu dem Jünglingskopf.

In Erkennung solcher Verschiedenheit ist in Künstlerkreisen wohl geäußert worden, jener Kopf der linken Ecke habe nicht ursprünglich dazu gehört, sei eine spätere Zutat. Dem widerspricht der Stil, welcher im Gegenteil hier altertümlich ist; außerdem muß die Komposition von vornherein auf die drei Figuren angelegt gewesen sein, denn der Umstand, daß der sitzende Mönch in der Mitte in derselben Scheitelhöhe wie seine Begleiter, dargestellt ist, ist nur aus dem bewußt angewandten Prinzip der Isokephalie zu erklären.

Was die Hauptfigur anlangt, so kann für denjenigen, der tizianische Technik sorgfältig studiert und genau im Kopfe hat, kein Zweifel bestehen: es ist Tizians Hand, die so modelliert, die so die Lichter gesetzt hat. Und derselbe hat auch an dem Kopf des älteren Geistlichen gearbeitet; auf ihn gehen gewisse letzte Drucker zurück, sind aber auf einen älteren Bestandteil aufgesetzt. Technisch ist wiederum der Jünglingskopf das früheste und wenigst bedeutende Stück.

Es verhält sich m. E. mit diesem Bilde demnach so, daß eine früher angelegte, in einigen Teilen vollendete Komposition nicht unwesentlich später wieder vorgenommen und beendet wurde. Ich halte es für ebenso möglich, daß Tizian hier, wie in andern Fällen, ein von Giorgione (doch in dessen früheren Jahren) angefangenes Stück fertig gemacht hat, als daß er ein von ihm selbst herrührendes Jugendwerk aus irgend einem Grunde noch einmal vornahm. Zu einem definitiven Urteil zu gelangen, wird hier wohl dauernd versagt bleiben: bis auf die eine Tatsache, daß der zentrale Kopf, der den Ruhm des Bildes bedeutet, Tizians und keines anderen Werk ist[95]).

95) Dieses Bild hat in neuerer Zeit vielfache Kritik erfahren. S. Schmerber, Helbings Monatsberichte III, 1903, S. 200. Freiherr von Hadeln, Sitzungsberichte der kunstgesch. Gesellschaft IX, 1907, S. 52; V. Wallerstein, Süddeutsche Monatshefte IV, 12, Dezember 1907, S. 686. P. Schubring (Sitzungsber. d. kunstgesch. Gesellschaft VIII,

Exkurs über die Stoffe bei Giorgione.

In einem vor 13 Jahren erschienenen Aufsatz »Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten« hat Franz Wickhoff für mehrere der gefeiertsten Darstellungen venezianischer Malerei diejenigen antiken Schriftquellen nachzuweisen gesucht, aus denen Giorgione und Tizian die Anregung hergenommen hätten[96]).

Nicht ohne verwunderte Ausrufe ist es dabei abgegangen, gerichtet an diejenigen »Kunstfreunde, denen es gar nicht in den Sinn kommt zu fragen, wie sich der Geist des Künstlers zu den Stoffen stellt, die er darstellen wollte, wie er die Stoffe in sich verarbeitet, bezwingt und von seiner Individualität neu gemodelt dem Beschauer vor Augen bringt«.

Vor kurzem ist Wickhoff auf diese Frage zurückgekommen[97]) und hat es als »Schusterästhetik« verworfen, wenn man sich um den Stoff eines Kunstwerks scheinbar nicht bekümmert und die künstlerischen Probleme anderswo sucht. Er bezeichnet eine solche Auffassung als durchaus modern und hält es für unwissenschaftlich, sie mit der alten, in seinem Sinne realistischen Kunst zu verknüpfen. Böcklin wird dafür verantwortlich gemacht, in das schöne Idyll einer Kunst, die sich an bestimmte, klar bezeichnete Stoffe hielt, Unklarheit und Unbestimmtheit gebracht zu haben: ein Ritter, der durch eine Landschaft reitet usw., das würde den Alten ebenso fern gelegen haben, wie es den modernen Engländern und Franzosen fern läge.

Die Deutungen, die Wickhoff vorschlägt, passen freilich niemals ganz genau zu den Bildern. »Wenn wir Figur für Figur in diesem Bilde — Evander und Aeneas — interpretieren wollten, sagt er, ... würden wir von seinem Inhalt nur weiter abgeführt werden; denn Giorgione hat Virgil nicht gelesen, und dem Manne, der dieses Bild bestellt hatte, brauchte, was es bedeute, nicht breit ausgedeutscht zu werden.« Und ebenso gibt er bei dem Bild von Adrastus und Hypsipyle zu: »wieder nicht ein genauer Anschluß an die Worte des Dichters, sondern was dieser zu poetischer Wirkung gestaltet hatte, zuerst in ihre Komponenten aufgelöst, und diese dann .... zu bildartiger Wirkung in einer Stimmungslandschaft vereinigt«.

In dieser Weise sind, nach Wickhoffs Ansicht, Giorgiones Idyllenbilder und verwandte Schöpfungen entstanden. Eine antike Legende befruchtet die Phantasie des Künstlers, der ihr die malerisch und formal verwertbaren Elemente entnimmt und diese ausgestaltet.

1907, S. 45) findet hier das Porträt des Johannes Spinetus, Erfinders des nach ihm genannten Instruments.

96) Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. XVII, 1895, S. 34.

97) Kunstgesch. Anzeigen, I, 1904, S. 115.

Diese Theorie halte ich für bis zu einem gewissen Grade nachweisbar falsch.

Unser Hauptzeuge für die venezianische Kunst, der Anonymus des Morelli, aller Wahrscheinlichkeit nach der Patrizier Marc Antonio Michiel, mag uns belehren.

Dessen Aufzeichnungen können doch nur entweder vor den Bildern selber oder unter dem unmittelbaren Eindruck der eben gesehenen entstanden sein. Würde nicht die einfache Überlegung es uns sagen müssen, daß Michiel die in den Privathäusern befindlichen Kunstschätze nur unter Führung der Besitzer habe kennen lernen können, so müßten uns zahlreiche bestimmte Angaben, die er macht, darauf bringen: so, wenn er von älteren Porträts weiß, wen sie darstellen, oder angibt, wo ein Stück erworben wurde, oder, daß ein Bild von dem einen Meister begonnen, von einem anderen vollendet worden. Solche Angaben erhält man nur von dem kundigen Besitzer, der die Stücke vom Ahnen vermacht erhielt, sie im Handel oder vom Künstler selbst erwarb.

Sollen wir nun wirklich annehmen, wo doch Michiel in vielen Fällen den mythologischen Gegenstand bestimmt bezeichnet, daß er — das heißt also auch: sein Gewährsmann, der Besitzer — in anderen Fällen nicht gewußt hat, was dort an der Wand hing? Würden mehrere Generationen vorübergegangen sein, so konnte sich die Überlieferung verwischt haben; aber drei oder vier Lustren nach dem Tod des Meisters, von dem die Bilder herrührten? Das ist völlig unglaublich.

In dem einen Fall hat Wickhoff, es muß wenigstens kurz bemerkt werden, um seine Annahme zu stützen, ein kleines Fechterkunststück gebraucht. »Im Hause des Messer Taddeo Contarini sah .... Michiel, sagt er, zwei Bilder Giorgiones, die eine große Gouachemalerei des Savoldo[98]) ...., rechts und links flankierten«; rechts wäre das Bild, jetzt in Wien, zu sehen gewesen; »der Gegenstand des ersten links war nicht zu verkennen; es stellte die Unterwelt mit Aeneas und Anchises dar«.

Michiel hat nur ganz ausnahmsweise Angaben beigegeben, an welchem Platze sich Bilder befanden. Bei seinen Aufzeichnungen über die Bilder Contarinis ist nicht die Spur eines solchen Hinweises; kein Mensch wüßte jetzt zu sagen, ob die Werke, die er aufführt, auch nur in einem Raum gehangen haben.

In diesem speziellen Fall aber läßt es sich wahrscheinlich machen, daß jene Bilder Giorgiones keine Gegenstücke waren. Von dem Bilde des Romanino, sowie dem Unterweltsbild des Giorgione sagt Michiel ausdrücklich »la tela grande«, und vielleicht waren diese zwei Bilder

[98]) lies: Romaninos.

denn wirklich ungefähre Gegenstücke. Dagegen sagt er von jenem anderen Giorgionebild »la tela a oglio delli tre Filosofi« usw., und eben dieses Darüberhinweggehen beweist, es war ein Bild mittlerer Größe (wie es wirklich das Wiener Bild ist); kein Bild großen Formates, wie das sog. Pendant.

Damit aber wird eine Voraussetzung für Wickhoffs Deutung hinfällig. —

Die »Geometer« und das Bild im Palazzo Giovanelli sind aber durchaus nicht die einzigen Werke, bei denen Michiel den Gegenstand nicht anzugeben gewußt hat. Von den vierzehn Bildere von oder nach Giorgione, von denen er spricht (ich lasse die späteren Zusätze zum Anonymus fort), waren vier Heiligenbilder, eines ein Porträt, von den übrigen hat er drei Mythologien ihrem Gegenstand nach bezeichnet; die sechs übrigen aber sind: der Kopf des Knaben, der einen Pfeil in der Hand hält, die drei Philosophen in der Landschaft, der bewaffnete Soldat, Kopf eines Hirten, in der Hand eine Frucht, Knabe mit einem Pfeil und die Landschaft mit dem Sturm, der Zigeunerin und dem Soldaten.

Es ist also nicht eine vereinzelte Erscheinung, die man durch ungenügende Kenntnis Michiels erklären könnte; vielmehr war die Mehrzahl der Bilder Giorgiones, soweit sie nicht heilige Stoffe behandelten, von jener allgemeinen Unbestimmtheit, aus der Wickhoff Böcklin einen Vorwurf macht. Wenn aber die Besitzer jener Bilder, wir dürfen gewiß voraussetzen, die ersten Besitzer, sich damit begnügten, an der Wand die Landschaft mit den Philosophen, einen Knaben mit Pfeil oder Apfel oder die Landschaft mit Soldaten und Zigeunerin hängen zu haben könnte es uns dann nicht auch genug sein?

Diese Beobachtung beschränkt sich durchaus nicht auf Giorgione Ein Teil der Bilder Palmas, die Michiel anführt, sind mit keinem mythologischen Namen bestimmt bezeichnet. Das berühmte Dresdener Bild war »el quadro delle tre donne retratte dal naturale insino al cinto«, kein Familienporträt, keine sonst bestimmt charakterisierten Frauen, sondern ein reines Existenzbild. Ein anderes Bild desselben Palma stellte eine Junge und eine Alte dar, wieder ein anderes eine »Ninfa«. Bei Andrea Odoni hing, von Savoldo gemalt, »la Nuda grande destesa«; später hätte man es Venus genannt und diesen Namen würde es auch gegenwärtig führen, wie denn Tizians, für Herzog Guidobaldo gemaltes Bild von dem Käufer nur als »donna nuda« bezeichnet wird und erst seit dem siebzehnten Jahrhundert als »Venus« erscheint.

Von dieser unbestimmten Art, was den Stoff anlangt, waren denn auch die Fresken Giorgiones am Fondaco. Vasari versichert uns, er habe ihren Inhalt nicht verstanden, und kein Mensch in Venedig habe

sie ihm deuten können. Sie stellten eben nicht, wie man dergleichen Aufgaben in Rom z. B. würde behandelt haben, einen Gegenstand der antiken oder neueren Geschichte dar; es waren vielmehr »nur« schön gemalte Gestalten über die Felder hin verteilt; Bewegungsmotive, farbige Anordnung dem gegebenen Raum angepaßt. Der fundamentale Unterschied zwischen der venezianischen Malerei und der Malerei im übrigen Italien tritt gerade hier greifbar hervor: es ist der zwischen illustrativer und dekorativer Kunst.

Dem gleichen Geist entsprangen Schöpfungen, wie Giorgiones »Concert champêtre«, von Herbert Cook so glücklich als »Pastoralsymphonie« bezeichnet, und jene zahlreichen Halbfigurenbilder Tizians, des Bordone, Palmas und anderer, die man »Konzert« oder »Lebensalter« oder wie sonst bezeichnen mag, deren künstlerischer Zweck aber einzig und allein war, schöne Gebilde in gefälligen Posen auf einer Tafel zu vereinigen, ohne daß der Maler von einem antiken Schriftsteller sich die Rechtfertigung herholte. Solange Bilder dieser Art — es ist eine ganze Gruppe — nicht anders zu fassen sind, wie als Existenzbilder, und die Frage nach dem Stofflichen hier als müßig erscheinen wird, wird man sich auch berechtigt halten dürfen, es bei Michiels Erläuterungen der Giorgioneschen Bilder bewenden zu lassen.

Wohl wäre es erfreulich, hätten wir ein direktes und einwandfreies literarisches Zeugnis sonst, die Richtigkeit der vorgetragenen Ansicht zu erhärten. Aber es liegt im Charakter unserer besten Quellen, der Dokumente, daß sie fast immer nur die äußeren Momente, unter denen ein Kunstwerk entstand, festgehalten haben, die inneren dagegen verschweigen. Nie erfahren wir in dieser Zeit etwas vom Verhältnis des Künstlers zur Natur, von den Momenten, die seine Phantasie befruchten, nie etwas von seinem künstlerischen Streben, den Zielen, die er sich steckt. Bei Giorgione wissen wir vielleicht noch einiges weniger, als bei anderen.

Aber ein besonders glücklicher Zufall hat uns aus der gleichen Zeit und demselben Milieu ein paar verstreute Bemerkungen aufbewahrt, den Meister betreffend, der damals noch unbestritten als das Haupt der venezianischen Schule galt[99]). Isabella d' Este begehrte zu den Bildern, die Mantegna für ihr Studiolo gemalt hatte, nun auch ein Werk seines berühmten Schwagers zu besitzen. Nach ihrer Gewohnheit wurde das Thema (la storia), wohl, wie in anderen Fällen, nach einem im wesent-

99) Man findet die im folgenden erwähnten Dokumente namentlich bei Braghirolli, Archivio Veneto XIII, P. II, 1877, S. 370ff. und bei Cian im Giornale storico d. letteratura italiana IX, 1887, S. 103ff. Einzelne Stücke bei Gaye II, S. 76 und d'Arco II, S. 60.

lichen gelehrten Programm ausgearbeitet, dem Meister zugesandt. Giovanni Bellini übernahm zwar die Aufgabe zunächst, machte aber bald allerhand Ausflüchte. Man könnte nicht sagen, wie ungern er sie macht, schreibt der Korrespondent im Juni 1501: »Dise che in questa istoria non pole fare chosa che stia bene non che abia del buon, e falla tanto male volentieri quanto dir si posi.« Er gibt daher den Rat, dem Maler Freiheit in der Wahl des Stoffes zu lassen. Die Marchesa erklärt sich damit einverstanden, macht aber eine Einschränkung: »pur chel dipinga qualche historia o fabula antiqua aut de sua inventione ne finga una che representi cosa antiqua et de bello significato«. Eine »bella fantasia« wird ihr denn auch versprochen, aber das Werk rückt nicht vom Fleck. Ein Jahr später enthüllt der Korrespondent der Fürstin das Geheimnis: »lui non è omo per fare istorie, e ne dà la parola de fare, ma non fa niente«. Er hatte deshalb einen ihm befreundeten Poeten um einen leichten Stoff gebeten, aber auch der schien nicht zuzusagen. Endlich entschloß sich Bellini, der auf das angezahlte Geld nicht verzichten mochte, eine »fantasia a suo modo« zu malen: es war das alte Thema der »Anbetung des Kindes mit Heiligen«, und die Phantasie des Schöpfers beschränkte sich auf die Ausgestaltung der landschaftlichen Ferne.

Aber Isabella gab sich noch nicht zufrieden, und als sie einst der ihr und dem Maler nahe stehende Pietro Bembo besucht und im Studiolo die bereits fertigen »antikischen« Bilder gesehen hatte, beauftragte sie den Prälaten mit der Erfindung eines Gemäldes: »di fare una inventione a modo suo, che satisfatia al Bellino .... et di vario et elegante sificato«. Darauf antwortet Bembo am 11. Januar 1506 in äußerst charakteristischer Weise: »La invenzione che mi scrive V. S. che io truovi al disegno, bisognerà che l' accomodi alla fantasia di lui che lha da fare: il quale ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso come dice di sempre vagare a sua voglia nelle pitture che quanto è in lui possano sodisfare a chi le mira.« Trotzdem hier alle Bedingungen erfüllt schienen, daß des Meisters Wünsche respektiert würden, ist das von Isabella begehrte Werk nie gemalt worden.

Ziehen wir die Schlüsse aus diesen Briefen, so finden wir hier einen Künstler ganz im modernen Sinn schaffen; er will seine Freiheit, nicht die Einzwängung seiner natürlichen Anlagen in die literarischen Vorschriften der vornehmen Bestellerin. Er erweist sich hier in unserem Sinn mehr als Künstler, wie die anderen, die sich der Isabella fügten: Mantegna, Costa und Perugino; und wer könnte angesichts der gequälten Bilder des Studio, jetzt im Louvre, bestreiten, daß er recht gehabt hat?

Es begegnet uns hier zum erstenmal nachweislich ein neues Element in der Geschichte des künstlerischen Schaffens, eines der wesent-

lichsten und fruchtbarsten, die es gegeben hat, und die jenes im Lauf der Jahrhunderte völlig transformiert haben. In der Umgebung dieses Mannes war Giorgione aufgewachsen, bei dem nach allem, was wir aus seinen Werken herauslesen, das persönliche Wollen sich leidenschaftlich dokumentierte. Wenn bei irgend einem, so müssen wir bei ihm voraussetzen, daß seine Werke völlig aus seinem Innern herausgeboren wurden. Wohl möglich, ja wahrscheinlich ist, daß ihm die Fabeln der Alten bekannt waren, eher vielleicht durch illustrierte Bücher oder Erzählungen klassisch Belesener, als durch eigene Lektüre; wie alles, was seiner Anlage gemäß war, befruchteten sie seine Phantasie; aber das Verhältnis ist nach meiner Auffassung nicht notwendig so, daß er bewußt daran ging, eine bestimmte Fabel illustrieren zu wollen; er tat es nur gelegentlich und wohl namentlich bei dekorativem Zweck bestimmten Bildern (»Apoll und Daphne«, »Tod der Eurydice«). In den meisten Fällen und gerade bei den wichtigsten Bildern scheint der Natureindruck das Mächtige und Entscheidende zu sein; die Figuren sind wie ein Akzessorium, wie die Träger des Stimmungsgehaltes jenes.

Diese Fragen lassen sich natürlich nicht schlüssig erweisen. Nehmen wir aber zusammen, daß erstens Wickhoffs Deutungen in keinem Falle überzeugende Kraft besitzen, daß zweitens die von ihm erklärten Bilder von einem hochgebildeten Zeitgenossen Giorgiones anders gefaßt wurden, daß zu dritt der größte venezianische Maler der älteren Generation schon das Recht der eigenen Phantasie geltend macht, so werden wir uns berechtigt halten dürfen, auch Giorgiones Bilder zum Teil als freie Phantasieschöpfungen zu betrachten.

Und nur wenn wir dies tun, wird es uns möglich zu begreifen, warum Giorgione in Venedig so bewundert worden ist, warum man so eifrig nach seinen Bildern begehrte, und warum Vasari ihn an den Anfang einer neuen Epoche der Kunst neben Leonardo und Correggio gestellt hat. Die Zahl seiner Bilder war gering; die öffentlichen Arbeiten beschränkten sich fast auf die Fondacofresken, das meiste waren Stücke kleinen Formates; nichts also, was an und für sich diese fast sofort erkannte Schätzung begreiflich machte: um so weniger, als die Technik noch wesentlich die des Bellini-Ateliers bleibt, obschon Giorgione neue koloristische Feinheiten hat, auf die kein anderer vor ihm verfallen war. Nur weil er die intime Natur seinen Zeitgenossen enthüllte und in der eigensten poetischen Auffassung diese und die Menschen verband, galt er dem eigenen Geschlecht und der Nachwelt als Bahnbrecher. Giorgiones Auftreten bedeutet den Sieg der künstlerischen Phantasie im modernen Sinn.

Beziehungen Donatellos zur altchristlichen Kunst.

Von **Mela Escherich.**

(Mit drei Textabbildungen.)

Bei Donatello ist es charakteristisch, wie beständig antike und christliche Kunstanschauung zusammentreffen. Sie gelangen dabei zu keinem Widerstreit, sondern zu einer engen Vereinigung, und es ist eine der reizvollsten Aufgaben beim Studium Donatellos, diese fortwährenden Umarmungen und Lösungen klassischen und christlichen Wesens zu beobachten. Sie bilden im Werk des Meisters keine Entwicklungsphase, sondern eine dauernde Erscheinung, weshalb sie auch gerade in seiner reifsten Zeit am stärksten auftreten. Man denke an das Verkündigungstabernakel in San Croce. Mit ihm stehen wir so recht vor dem Typus der Quattrocentokunst, der eben in der Mischung von Antike und Mittelalter besteht. Diese Mischungen haben ihre ungleichen Gradstärken. Beispiele davon finden wir in zwei Hauptwerken des Meisters, in der Domkanzel von Prato und der Florentiner Domcantarina.

Die Idee zu den beiden Werken entstand, wie ich im folgenden nachzuweisen versuchen möchte, 1432/33 in Rom, und zwar in den Katakomben.

Die Katakomben waren damals verlassene Räume, für die sich niemand interessierte. Das Augenmerk der Zeit richtete sich auf die Trümmer des Cäsarenprunkes; aber es scheint doch wohl, daß der Entdeckertrieb des Künstlers Donatello in diese einsamen, vergessenen Kultstätten geführt.

Er fand hier Werke einer großen Spätzeit. Er sah den sogenannten konstantinischen Sarkophag (Abb. 1), sah jenen des Junius Bassus (Abb. 2), Werke des vornehmen kunstfrohen Roms des IV. Jahrhunderts, in denen die klassische Kunst langsam ausflutet. Werke des Verfalls, aber eines großzügigen Verfalls, in dessen sich lösende Gesetzmäßigkeit ein neuer Geist mit einem neuen Rhythmus einzudringen sucht. Wie bedeutsam mußte diese Sprache für den sinnend davorstehenden Quattrocentisten sein! Die Frucht solcher Wanderungen war die Klärung des Verhältnisses zwischen Renaissance und Antike.

Wenn wir mit den beiden ebengenannten Sarkophagen die Kanzelbrüstung des Domes von Prato und die Florentiner Domcantarina

vergleichen, so drängt sich uns unabweisbar die Vermutung auf, daß Donatello die Sarkophage gekannt und eingehend studiert hat. Die Idee der Szenengliederung durch Säulen ist keine altchristliche. Sie war auf römischen Sarkophagen allgemein und dürfte in ihrem Ursprung wohl auf die Triglyphengliederung des dorischen Frieses zurückführen. Aber neu mußte sie auf Donatello wirken als Rahmen der Heilsgeschichte. Gleichsam ihn aufmerksam machend, daß diese uralte Form wunderbar geeignet sei, Neues darin zu verkünden. Auf dem konstantinischen Sarkophag sehen wir in durch Säulen abgeteilten Szenen von je zwei — nur im Mittelbilde drei — Figuren eine Verherrlichung des Osteropfers wiedergegeben. Christus thronend auf der in Halbfigur dargestellten Erde, zu den Seiten Apostel und Prophetenpaare, die äußersten Gruppen: Abraham den Sohn opfernd und Pilatus, sich die Hände waschend. Auf dem

Abb. 1.

Sarkophag des Bassus erscheinen in zwei Reihen Bilder aus dem alten Testament, der Passion und Apostelgeschichte. Es scheint, daß schon diese frühchristlichen Künstler den epischen Gehalt der christlichen Stoffe erfaßten und so durch die in Kapitel leicht gegliederte und dennoch fortlaufende Erzählungsform der Säulenreliefs den Grund zu jener Darstellungsweise legten, die wir im späten Mittelalter in der deutschen Tafelmalerei eine so bedeutende Rolle spielen sehen. Hier tritt an Stelle der Säulen und des gelegentlich angewendeten Architravs das geschnitzte gotische Gehäuse. Wie unmittelbar sich die Gotik mit dem antiken Motiv auch zeitlich berührt, sehen wir in der kölnischen Kunst, wo sich das architektonische Tafelbild (Clarenaltar) aus dem Schema der Reliquienschreine entwickelt, jenem Zweig der lokalen Emailkunst, in dem sich bis zu seinem Ende die klassische Formensprache erhielt und wo wir gerade das Motiv der Säulengliederung häufig haben.

Donatello wußte natürlich nichts von der deutschen Altarmalerei, die zu seiner Zeit die Reihenerzählung schon ziemlich entwickelt hatte. Wäre ihm der Clarenaltar bekannt gewesen, so hätte es ihn gewiß überrascht, hier dasselbe Schema der doppelten Bilderreihe zu finden wie auf dem Sarkophag des Bassus! Aber auch für den Italiener haben die altchristlichen Reliefs etwas, was eine Beziehung zuließ zwischen ihrer und seiner Zeit. Brauchen wir die Neigung zur Rahmenerzählung doch nicht bloß in der deutschen Malerei zu suchen. Gleichzeitig und wenig früher schon findet sie sich in der italienischen Novelle.

Donatello kam gewiß auch diese Beziehung zu seiner Zeit nicht

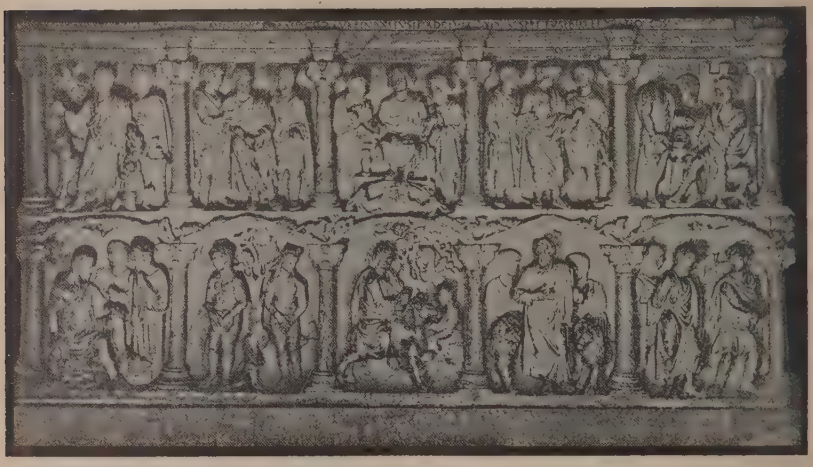


Abb. 2.

ins Bewußtsein. Kaum wird er den Faden von den konstantinischen Grabdenkmälern zu Boccaccio gefunden haben. Wir aber dürfen die parallelen Erscheinungen des Mittelalters in Kunst und Literatur wohl als Grundlagen herbeiziehen, auf denen Donatello das Motiv weiterführte.

Was ihn an dem konstantinischen Sarkophag zunächst künstlerisch reizte, war das Heraustreten und -greifen der Personen aus der Fluchtlinie des Reliefs. Der altchristliche Künstler führt seine Figuren gleichsam vor den Szenenraum. Er läßt sie zwischen den Säulen herausgehen und mit den Händen um diese herumgreifen. Vielleicht gaben ihm, wie den mittelalterlichen Künstlern die Mysterienspiele, theatralische Aufführungen die Anregung dazu. Jedenfalls hat die naturalistische Art, wie er sich an dem Problem versucht, etwas Dekadentes. Donatello nun faßte mit der

reicheren Rhythmik des Quattrocentisten und Florentiners das Motiv sofort streng stilistisch auf. Die erste Frucht des neuen Eindrucks ist das kleine Tabernakel in St. Peter in der Capella della Sagrestia dei Beneficiati. Statt der Säulen sehen wir Pilaster, um die sich Putten gruppieren, die neugierig in die Szene hineinblicken. Das Herumtreten und -greifen ist bei Donatello schon ein Drängen geworden. Aber der der rohe Naturalismus des Vorbildes löste sich hier in strengster Gesetzmäßigkeit, die sogleich zu neuen Ergebnissen führt. »An die Pilaster schmiegen sich die jugendlichen Leiber fast in der vollen Körperlichkeit bewegten Lebens, und die Art, wie sie sich dabei mit ihren Flügeln in und um die Ecken drängen, steigert auch die Raumwirkung des architektonischen Gehäuses. Dabei bleibt das Ganze trotz der Formenfülle ein echtes Reliefbild mit feiner Abstufung von ganz vollen zu ganz flachen Formen: ein mustergültiges Beispiel dafür, wie weit der Plastiker gehen darf, ohne die Grenzen seiner Kunst zu überschreiten und sich in die Banalitäten ‚lebender Bilder' zu verlieren.« (A. G. Meyer, Donatellomonographie.)

Im Mai 1433 kehrt Donatello nach Florenz zurück, und schon im Juli erhält er von der Dombaubehörde den Auftrag, die eine Sängertribüne mit Reliefs zu schmücken. Die Sarkophage liegen ihm noch im Sinn. Aber nun kommt er auf die Idee, das Motiv umzukehren, die Figuren hinter den Säulen herumzuführen. Dadurch ergibt sich nun wieder ein neues Resultat. Die einzelnen Gruppen fließen in eine einzige zusammen. Ein Schema, dem das Motiv des Reigens aufs anmutigste zu Hilfe kommt. Und als nun im folgenden Jahre ein ähnlicher Auftrag an den Meister ergeht, die Ausführung der Kanzel am Dom zu Prato, da faßt Donatello das Motiv wieder variierend. Er löst die Kette der tanzenden Putten auf, fügt wieder Gruppen für sich, streng voneinander geschieden durch Pilaster. So stellt er, dankbar verratend, woher die Idee stamme, die alte Ordnung wieder her; aber freilich nur, um zu zeigen, wie mächtig er sie mit neuem Leben zu füllen wußte. Die Gliederung hindert uns nicht den ganzen Kinderzug als ein fortlaufendes Motiv zu empfinden. »Die Doppelpilaster .... sind nur die Pausen zwischen den Strophen eines einzigen Liedes«. (Meyer.) Ein mächtiger Fortschritt gegenüber der Reliefkunst des altchristlichen Meisters!

Im folgenden Jahrzehnt sehen wir Donatello noch einmal eingehend mit dem Motiv der vor die Front gerückten Figur beschäftigt, in den 1446—48 entstandenen vier Reliefdarstellungen aus der Legende des hl. Antonius am Hochaltar in Padua. Aber nun hat das Motiv eine völlige Umwertung erfahren. Der Meister, stets schon mit perspektivischen Lösungen beschäftigt, komponiert jetzt alles in die Tiefe hinein.

So bringt er die um die Mauern und Pilaster drängenden Gestalten in eine Flächenlinie mit den übrigen, indem er die Mauern und Pilaster etwas zurücksetzt. Jetzt erst dürfen wir den »Einfluß« von den Sarkophagen als völlig verarbeitet und in Donatellos Kunst aufgegangen betrachten.

Ein letztes Mal begegnen wir dann noch dem Motiv in dem Altarswerk, den Reliefs für die Bronzekanzeln in San Lorenzo, wo, völlig außer der Szene, Figuren vor den Eckpilastern angeordnet sind. In seiner besten Zeit hätte der Meister das nicht getan. Hier löst sich eben schon die plastische Kraft, die ein halbes Jahrhundert die Welt in Stauuen gesetzt.

Abb. 3.

Wir müssen uns nun fragen: ist es berechtigt anzunehmen, daß Donatello diese Anregungen gerade aus den Katakomben holte? Gab es nicht auch im übrigen Rom genug klassische Kunst, wo sich vielleicht dieselben Motive boten? Daß das Motiv der Säulengliederung sich nicht selten auf antiken Sarkophagen findet, ist bekannt; aber wir haben keinen bestimmten Anhaltspunkt, ob und wann Donatello solche Sarkophage sah. Das damalige Rom erfreute sich noch nicht des Denkmalschutzes, den es unter Julius II. und Leo X. genoß, und es blieb dem Zufall überlassen, was einsame, die Trümmer durchstöbernde Künstler auffanden. Von den Katakombenbesuchen dagegen haben wir einen bestimmten Beweis in einem Putto der Domkanzel von Prato, der sich als eine teilweise Kopie einer Relieffigur aus den Katakomben ergibt. Es handelt sich um eine Agape, ebenfalls aus dem 4. Jahrhundert stammend, vielleicht

das Abendmahl in Emmaus darstellend. (Abb. 3.) Auf dieser erscheint links ein nackter Putto. Vergleichen wir ihn mit dem zweiten Putto auf dem an die Westfront stoßenden Relief der Domkanzel, so sehen wir, daß hier Parallelen herrschen, die doch wohl keine zufälligen sind. Donatello hat zwar die Stellung der Arme und des Kopfes verändert und dem Körper ein langes durchsichtiges Gewand übergeworfen, aber die Modellierung des Körpers und die eigenartige Stellung der Beine weist unmittelbar auf den Agapenputto. Donatello ging aber auch hier umbildend vorwärts. Er mochte nicht sklavisch kopieren. Nahm nur Anregungen. So läßt er seinen Putto das rechte Füßchen in der Sohle ein wenig heben, spreizt auch das linke Bein etwas auswärts, mit einem Wort, zwingt die ganze Gestalt energisch in seinen Rhythmus, der ein stürmisch brausender ist, während das Vorbild nicht über eine gewisse Plumpheit hinauskommt. In diesem Putto haben wir vielleicht den Schlüssel zu der ganzen Idee des Puttenreigens. Donatello fand die heitere Gestalt in der ernsten Umgebung der Katakomben. Heimgekehrt von solchen Wanderungen, verband sich ihm in einer Ideenassoziation das lachende Kind mit dem architektonischen Motiv der Sarkophage und im frohen Gegenspiel zu den ernsten Gesamteindrücken der »Roma sotterranea« schuf seine Künstlerkraft jene unvergleichlichen Werke, die der Inbegriff befreiter Freude und schäumenden Lebensübermutes sind.

Eine Madonnenstatuette des Veit Stoß im South Kensington Museum.

Von **Hermann Voss.**

(Mit 1 Abbildung.)

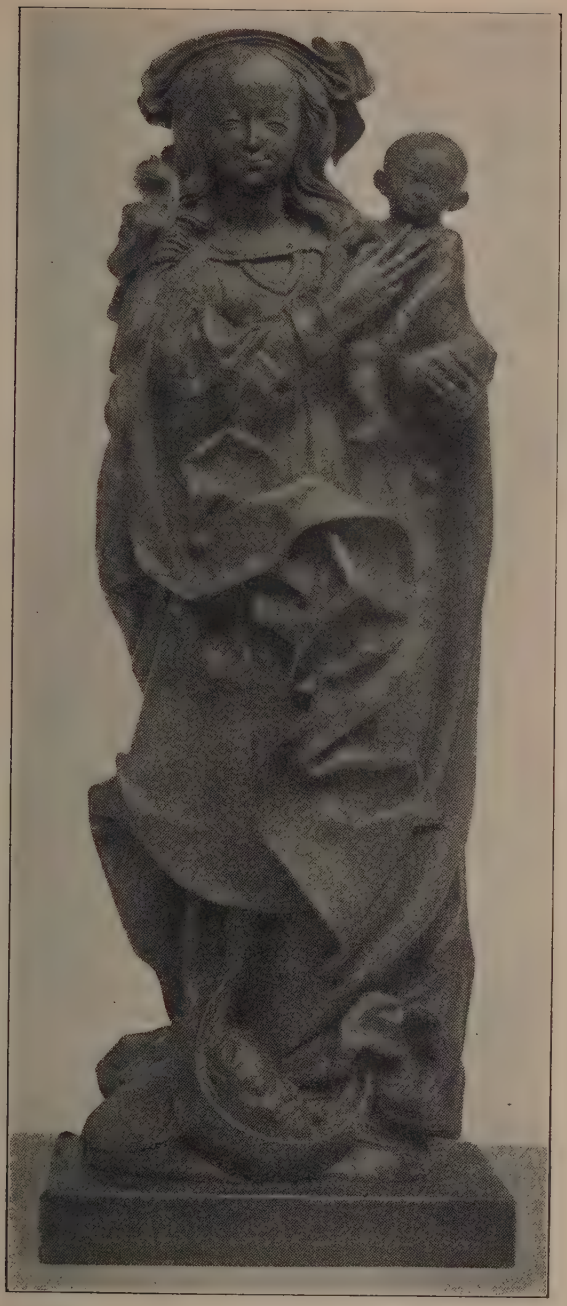
Die nebenstehend abgebildete Madonna wird vom Katalog des South Kensington Museums so beschrieben:

Box wood; the Virgin holding the Infant Saviour in her arms, and placing her foot upon the crescent moon. In the style of Martin Schongauer. H. $8\frac{9}{16}$ in.

Ich glaube nicht, daß der Hinweis auf Schongauer etwas Richtiges trifft. Die etwaigen Ähnlichkeiten sind nur ganz allgemeiner Art; der Gewandwurf aber ist ein durchaus anderer, er ist knitteriger und unruhiger. Auch fragt man sich vergebens, in welchem Verhältnis der Stecher und Maler zu einem Schnitzwerke stehen könnte.

Wenn ich die außerordentlich fein durchgeführte, technisch vollendete Statuette vielmehr dem Veit Stoß zuweisen möchte, könnte dem eigentlich nur das Format entgegengestellt werden: der Meister hat so feine, zierliche Püppchen kaum geschnitzt. Höchstens die von Daun publizierten Reliefs im Bayerischen Nationalmuseum bieten Verwandtes. Dafür zeigt aber der künstlerische Stil bis in jede Einzelheit die Eigentümlichkeiten des Nürnberger Meisters. Der Madonnentypus mit der enormen Stirn, der nach unten zugespitzten Kopfform, den geschlitzten Augen, dem lächelnden Mündchen und dem vorspringenden Kinn gleicht jenem der Madonna vom Stoßhaus, die jetzt im Germanischen Museum aufbewahrt wird; an die gleiche Statue gemahnt die technische Behandlung der Haare, Haltung und Typus des Kindes sowie die ausgeschwungene Linie des Körpers Mariä und die hierzu gestimmte Neigung ihres Kopfes. Da die Nürnberger Statue ein monumentales Werk ist, sind diese Ähnlichkeiten nur noch um so beweisender.

Zur Drapierung des Mantels bieten ein paar spätere Arbeiten des Künstlers besonders schlagende Analogien, so die Maria der Sebalder Kreuzigungsgruppe, der s. Z. von mir publizierte h. Rochus in der Annunziata zu Florenz u. a. m. Die Faltenmotive des rechten Ärmels der Maria



Veit Stoß, Madonnenstatuette, London, South Kennington Museum.

und ihre große, langfingerige Hand sind weitere charakteristische Stoßsche Motive.

Das »Werk« des Nürnberger Meisters, so reich es jetzt nach der monumentalen Seite hin erscheint, hat wohl für die kleineren Arbeiten noch manche Lücken aufzuweisen — jedenfalls ist das, was bisher an solchen Dingen bekannt wurde, noch nicht sehr ansehnlich —: die hier veröffentlichte Madonnenstatuette vertritt nicht nur eine bisher unbekannte Gattung in Stoß' Oeuvre, sondern läßt auf weitere derartige Arbeiten hoffen. Zumal in der letzten Periode seines Schaffens, in der auch unsere Figur offenbar entstanden ist, mag der Meister sich der Kleinplastik zugewandt haben; und es ist keine Frage, daß die glatte, saubere Behandlungsweise dieser letzten Zeit des Künstlers vor allem den Skulpturen kleineren Formates zugute gekommen ist. Die hervorragende Qualität der Londoner Statuette legt ein beredtes Zeugnis dafür ab.

Bemerkungen zu den Münchener Rembrandtzeichnungen.

Von Fritz Saxl.

Schon seit längerer Zeit beschäftigt sich die Rembrandtforschung mit der Echtheitsfrage der Münchener Zeichnungen. Dennoch fehlt es leider heute noch an ausreichenden Vorarbeiten zu diesem schwierigen Thema. Selbst über die Provenienz dieser so merkwürdig großen Sammlung von Handzeichnungen Rembrandts sind wir nicht unterrichtet. Und doch wäre dies gerade hier ganz besonders notwendig. Wir haben nämlich in München unter dem Namen des Meisters fünferlei Zeichnungen vor uns: 1. Echte Rembrandtzeichnungen, 2. Von fremder Hand übergangene oder ergänzte, 3. Falsifikate, 4. Schülerarbeiten und 5. Werke anderer Meister. Ein großer Teil ist von späterer Hand falsch bezeichnet, und zwar sowohl zweifellos echte als zweifellos falsche Zeichnungen. Wer aber war der Mann, der dies getan, wie kam diese Unmenge von Zeichnungen Rembrandts in Wittelbachschen Besitz? Das sind Fragen, auf die heute zu antworten infolge des Mangels von archivalischen Vorarbeiten noch nicht möglich ist. Hofstede de Groot hat in seinem kritischen Katalog der Handzeichnungen Rembrandts von den fünf Münchener Mappen etwa zwei als echt aufgenommen, aber auch von diesen beiden Mappen bezeichnet er noch immer eine stattliche Anzahl von Blättern als zweifelhaft.

Die Bemerkungen, die hier folgen, sollen nur ein kleiner Beitrag sein zur Echtheitsfrage der Münchener Rembrandtzeichnungen. Es sind Bemerkungen, die sich mir beim Studium aufdrängten und die für eine genaue Durchforschung der Frage vielleicht manchen Anhaltspunkt bieten dürften.

Zu Hdg. 364. Jakob und der blutige Rock. Merkwürdigerweise ist eine bis ins Detail gehende schwarze Kreide-Vorzeichnung durchzusehen. Ganz versteckt an der Kiste im Vordergrund ist eine sonderbare Signatur R R angebracht, allerdings in anderer Technik als das übrige Blatt.

Zu Hdg. 365. Die Frau des Potiphar verklagt Joseph bei ihrem Gatten. Das Blatt ist wohl wie Inv. 1426 (siehe die Bemerkung zu Hdg. 380) nur eine Fälschung nach einem Original Rembrandts.

Zu Hdg. 366. Joseph und seine Brüder. Von diesem Blatt kann man fast jede Figur in beglaubigten Werken Rembrandts nachweisen. Der Reiter links kehrt häufig wieder z. B. in Lippm. 173b, in B. 98, die Stellung des Reiters mit dem Mann davor, nur im Gegensinn, könnte aus B. 40 direkt herauskopiert sein, die beiden rechts knienden Gestalten sind offenbar aus einer Zeichnung »Manoah und sein Weib« genommen, der links zu Boden Geworfene erinnert stark an B. 40, der links mit dem Rücken gegen den Beschauer Gewendete stammt wohl aus B. 94 usw. Die Komposition erinnert im ganzen an Blätter wie B. 67. Wiederholungen im solchen Maße finden wir bei Rembrandt meines Wissens nie[1]). Vielleicht haben wir hier eine Zeichnung Salomon Koninckx vor uns. Vergleiche das »Urteil Salomons« im British Museum.

Zu Hdg. 368. Der bejahrte David, auf der Harfe spielend. Gehört offenbar in die Zeit von Lippm. 144 und 194, als Rembrandt sich mit dem David-Thema beschäftigte. Um 1655.

Zu Hdg. 370. Ein eingeschlafener Greis (der alte Tobias?). Aus der Zeit des zweiten Tobias-Zyklus. Um 1655.

Zu Hdg. 373. Die Verkündigung an die Hirten. Vergleiche meine Bemerkungen zu Lippm. Hdg. 89 im 3. Heft des Repertoriums 1908.

Zu Hdg. 376. Die Beschneidung. Zeigt auffallende Ähnlichkeit mit Lippm. 19, das wiederum in sehr vielen Punkten mit der frühen Radierung B. 48 übereinstimmt; so finden sich in beiden Blättern der lange Mantel des Hohenpriesters, der links Kniende, über der Hauptgruppe ein stehender Mann usw. Lippm. 19 dürfte jedoch bedeutend später anzusetzen sein, als B. 48; ebenso die Münchener Zeichnung. Ganz anders komponiert ist z. B. Wrmn. 294. (Kat. Hdg. 211).

Zu Hdg. 377. Die Beschneidung. In Verbindung zu bringen mit der »Beschneidung« in Althorp House (Bode VII. 518) von 1661. Dafür spricht, daß sowohl auf dem Gemälde als auch auf der Zeichnung die Figuren — wenn auch in etwas anderer Weise — sehr klar pyramidenförmig angeordnet sind. Um 1660.

Zu Hdg. 378. Die Darstellung im Tempel. In Verbindung zu bringen mit B. 49, vielleicht ein erster Entwurf dazu; so stimmt die Gestalt der Maria schon ganz mit der der Radierung überein. Auf Lippm. 184 kehrt der Simeon genau so wieder, wie auf unserer Zeichnung. Um 1639.

Zu Hdg. 380. Die Anbetung der Könige. Wenn man dieses Blatt mit Inv. 1426 (Die Anbetung der Könige) vergleicht, offenbar einer

[1]) Das einzige Werk, wo dies der Fall ist, ist die nicht ganz gesicherte »Rückkehr des verlorenen Sohnes« in der Eremitage (Bode VII, 533).

Kopie nach unserem Blatt, so wird es sehr wahrscheinlich, daß wir hier ein Original Rembrandts vor uns haben.

Zu Hdg. 381. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Der stehende Mann erinnert sehr stark an den stehenden Mann auf B. 64 (nur im Gegensinn); überhaupt dürfte das Ganze von einem Schüler Rembrandts oder einem Fälscher sein, dem B. 64 vorlag, und der mit dem Stil der Handzeichnungen des Meisters vertraut war. Wohl von demselben Zeichner ist Hdg. 385 und Inv. 1633.

Zu Hdg. 384. Gruppe von neun stehenden Schriftgelehrten und die Ehebrecherin. Genaue Kopie nach der Gruppe rechts von Christus auf dem Gemälde »Christus und die Ehebrecherin« in London. Daß das Blatt nur Kopie ist und nicht ein Entwurf von Rembrandts Hand, das beweisen die »Säcke«, die als angedeutete Menschen hingestellt sind. Solche »Säcke« finden sich bei Rembrandt nicht.

Zu Hdg. 385. Christus bei Maria und Martha. Meines Wissens wurden noch nie Schriftzüge neben Christus (A?) bemerkt, die, ebenso wie die meisten anderen gefälschten Signaturen der Münchener Rembrandtzeichnungen, in demselben Material und derselben Technik wie das übrige Blatt angebracht ist. Was dieses »A« zu bedeuten hat, ist ganz unklar. Siehe auch die Bemerkung zu Hdg. 381.

Zu Hdg. 393. Der auferstandene Christus erscheint den Jüngern. In Verbindung zu bringen mit Lippm. Hdg. 75. Siehe meine Bemerkung zu diesem Blatte im 4. Heft des Repertoriums 1908. Um 1640.

Zu Hdg. 395. Die Taufe des Kämmerers. Das Pferd ist in derselben Technik wie das sehr zweifelhafte Blatt 507, möglicherweise sind beide Blätter von einem Nachahmer in Anlehnung an B. 98 gefälscht.

Zu Hdg. 397. Der Tod der Maria (?). Von H. de Groot irrtümlich als »Tod der Maria« bezeichnet. Offenbar ist die »Geburt Mariae« illustriert. Im Bett liegt die Wöchnerin, rechts hält eine Frau das neugeborene Kind. Möglicherweise sollte das Blatt später zu einem »Tode der Maria« umgearbeit werden. Ein ähnlicher Vorgang ist bei Lippm. 102 zu beobachten.

Zu Hdg. 401. Frau mit Schleier auf dem Kopf. Die Gestalt ist sehr ähnlich der Frau des Potiphar auf dem sehr zweifelhaften Blatt Hdg. 365. Siehe die Bemerkung zu diesem Blatt. Wohl von demselben Fälscher.

Zu Hdg. 404. Junges Mädchen lesend. Offenbar ist von diesem Blatt nur die Gestalt echt. Totenkopf und Kruzifix, die auch mit anderer Tinte gezeichnet sind, stammen von anderer Hand.

Zu Hdg. 406. Szene in der Unterwelt. Zeigt ganz den Stil Pieter Lastmanns, wie er sich uns z. B. in dem Nachstich des Carl

Ludwig Stieglitz nach einer Zeichnung Lastmanns zeigt. Offenbar war das Münchener Blatt Vorzeichnung zu einem Stich, da der vorschreitende Mann statt der rechten die linke Hand vorstreckt. Auch das Sujet gehört dem Kreise Lastmanns an.

Zu Hdg. 417. Junge Frau im Bett. (Saskia). Nach dem Aussehen Saskias wohl erst um 1641, nicht 1636, wie H. de Groot angibt. Auch bei diesem Blatt scheint wie bei Hdg. 404 und 497 nur die Figur eigenhändig zu sein. Die Schraffierung rechts ist schwerlich Original.

Zu Hdg. 418. Junge Frau im Bett. Es ist wohl kaum möglich, mit H. de Groot in der Dargestellten Saskia zu erblicken. Auf keinem der von ihr erhaltenen Bilder hat sie eine so ausgesprochen klobige Nase wie hier.

Zu Hdg. 420. Männliche Halbfigur. Entweder ein Entwurf von Rembrandt selbst zu B. 270 oder eine Kopie von fremder Hand nach einem solchen.

Zu Hdg. 431. Sitzender Rabbiner. Das Blatt ist wohl von einem Schüler Rembrandts, etwa Ferdinand Bol.

Zu Hdg. 434. Knabe, mit langen Locken, barhaupt. Ein Bildnis des Titus. Vergleiche Lippm. 183. Um 1652.

Zu Hdg. 440. Gefangener an einen Pfahl gebunden. Kopie nach Hdg. 804; daher hat die Bezeichnung des Blattes zu lauten: Frau an einem Galgen hängend.

Zu Hdg. 443. Frau mit großer Haube. Dieses Blatt, Hdg. 444 und 458 sind Studien nach derselben Person, alle drei aber kaum von Rembrandt. Hdg. 443 und 444 dürften einmal ein Blatt gebildet haben.

Zu Hdg. 444. Siehe die Bemerkung zu dem vorhergehenden Blatt.

Zu Hdg. 450. Sitzende Gestalt. Dieselbe Person wie Hdg. 472. Daher muß auch dieses Blatt als »zweifelhaft« bezeichnet werden, wenn man mit H. de Groot Hdg. 450 so bezeichnet.

Zu Hdg. 459. Frau (?) in langem Kleid. Ein ganz ähnliches Blatt ist Hdg. 230. Reproduziert bei Wrmn. Nr. 310.

Zu Hdg. 472. Mann in Vorderansicht, mit breitkrämpigem Hut. Siehe die Bemerkung zu Hdg. 450.

Zu Hdg. 475. Zwei stehende Männer. Die Darstellung gehört in den Kreis des Stechers von B. 108, vielleicht F. Bol.

Zu Hdg. 478. Zwei vorwärts schreitende Priester. Dem Stil nach in Verbindung zu bringen mit dem »David vor Saul die Harfe spielend« in Frankfurt (Bode I. 46). Um 1630.

Zu Hdg. 489. Zwei Studien eines Kindes. Dieses Blatt ist zweifellos echt. Dasselbe Kind findet sich auf Hdg. 490. Diese Kinderzeichnungen dürften dagegen von einem Fälscher stammen, dem Hdg.

489 vorlag. Sie bringen immerfort denselben Kopf wie Hdg. 489, nur viel schwächer und zaghafter, die einzelnen Köpfe sind dann durch geistloses Gekritzel verbunden. Möglicherweise sind auch hier die Köpfe echt, das Gekritzel sowie die Hand links oben, was auch mit anderer Tinte gezeichnet ist, sicher gefälscht.

Zu Hdg. 490. Vier Studien eines Wickelkindes. Siehe die Bemerkung zu dem vorhergehenden Blatt.

Zu Hdg. 494. Gruppe von acht Personen. Auch bei diesem Blatt sieht man, ebenso wie bei Hdg. 364, eine Vorzeichnung mit schwarzer Kreide durch. Das macht das ohnehin nicht sehr echt aussehende Blatt noch unsicherer.

Zu Hdg. 497. Frau von rechts nach links im Bett liegend. Gehört in die Zeit von B. 369, vielleicht etwas später. Der Vordergrund von späterer Hand hinzugefügt. Um 1635.

Zu Hdg. 498. Aktstudie einer Frau. Dieses Blatt sowie Hdg. 500 sind möglicherweise nur in späterer Zeit übergangen worden. Sie zeigen auffallend viele Korrekturen. Auch die Umgebung stammt von fremder Hand.

Zu Hdg. 499. Aktstudie einer Frau. Wohl von demselben, der die Signatur gefälscht und Hdg. 504 übergangen hat, in Anlehnung an echte Zeichnungen Rembrandts hergestellt.

Zu Hdg. 500. Weibliche Aktstudie. Siehe die Bemerkung zu Hdg. 498.

Zu Hdg. 501. Weibliche Aktstudie. Nach demselben Modell wie Hdg. 503. Auf der Rückseite von Hdg. 503 befinden sich zwei Vorstudien zu Hdg. 501. Trotzdem ist Hdg. 501 Remb. f. 164., Hdg. 503 Rembrandt f. 1630 bezeichnet. Das beweist, daß, wenn die Zeichnungen nicht von Rembrandt selbst sind, sie sicher nicht von demjenigen stammen, der die Signaturen darauf gesetzt hat. Denn ein Fälscher, der sich bewußt ist, daß Hdg. 501 und 503 dieselbe Person darstellen, wird schwerlich das eine Blatt 164., das andere 1630 bezeichnen.

Zu Hdg. 503. Weibliche Aktstudie. Siehe die Bemerkung zu Hdg. 501.

Zu Hdg. 504. Weibliche Aktstudie. Von dem Blatt ist höchstens die Gestalt echt und auch diese von späterer Hand stark übergangen. Siehe auch die Bemerkung zu Hdg. 499.

Zu Hdg. 505. Liegender Löwe. Es ist sehr wahrscheinlich, ohne daß ich in der Lage wäre, es zu beweisen, daß dieses Blatt nur eine Kopie nach einer der vielen Löwenstudien Rembrandts ist.

Zu Hdg. 506. Sitzender Löwe. Von diesem Blatt gilt dasselbe wie von dem vorhergehenden.

Zu Hdg. 508. Schwimmende Enten. Der Fälscher ist so raffiniert, daß er den Namen des Meisters einmal, wie hier z. B. mit dt, ein anderes Mal, z. B. auf Hdg. 503, mit einfachem t schreibt.

Zu Hdg. 513. Studie nach einem Sessel oder Thron. Rechts von dem Thron sind, ähnlich wie auf Hdg. 364 und Hdg. 385, Schriftzeichen, man möchte beinahe sagen, absichtlich versteckt angebracht. Von Rembrandts Hand sind sie nicht.

Zu Inv. 1398. Christus und die Samariterin. Kopie nach B. 70.

Zu Inv. 1445. Flucht nach Ägypten. Die Zeichnung gehört entweder Lastmann selbst oder seiner Schule an.

Zu Inv. 1453. Die Taufe des Eunuchen. Kopie nach der »Taufe des Eunuchen« von Rembrandt, erhalten in der Reproduktion von van Vliet (Bode VIII. Nachtrag Abb. I).

Zu Inv. 1465. Jahrmarktsszene. Manches läßt an Lastmanns Schule denken.

Zu Inv. 1471. Verstoßung der Hagar. Offenbar lag dem Fälscher Lippm. 101 oder ein ähnliches Blatt Rembrandts vor.

Zur Inv. 1481. Männlicher Akt, Rückenansicht. Gehört zu der Gruppe von Akten, Hdg. 498—501, 503 und 504.

Zu Inv. 1485. Verstoßung der Hagar. Diesem Blatt dürfte eine echte Zeichnung zugrunde liegen. Dafür spricht die ganze Anlage, die der von B. 30 ähnlich ist, und der Hund, der in den Werken der Zeit, der das Blatt angehören müßte, häufig wiederkehrt.

Zu Inv. 1535. Jakobs Traum. Es ist erstaunlich, was der Fälscher sich für Kenntnis echter Blätter verschafft haben muß. Hier haben wir eine Kopie von Lippm. 27 vor uns.

Zu Inv. 1575. Ein eingeschlafener Wächter. Hier zeigt sich wiederum wie bei Hdg. 364 und 494 eine bis ins Detail gehende Kreide-Vorzeichnung.

Zu Inv. 1617. Die Ehebrecherin vor Christus. Kopie nach dem »Christus und die Ehebrecherin« in der National Gallery in London (Bode IV. 247). Von demselben Fälscher wie Hdg. 384. Siehe die Bemerkung zu diesem Blatt.

Zu Inv. 1619. Simeon im Tempel. Etwas veränderte Kopie nach dem »Simeon im Tempel« im Haag (Bode I. 44).

Zu Inv. 1620. Weiblicher Kopf, nach unten blickend. Eine Fälschung im Anschluß an Blätter wie B. 351.

Zu Inv. 1626. Studie zu einer Anbetung der Könige. Von demselben Fälscher, der die Studie zur »Anbetung der Hirten« gefälscht hat. Auch dieses Blatt ist nach einer Zeichnung Rembrandts.

Zu Inv. 1633. Betender Greis. Auch für diese Zeichnung hat ein echtes Blatt als Vorlage gedient. Siehe die Bemerkung zu Hdg. 381.

Zu Inv. 1637. Der heilige Hieronymus. Kopie nach B. 101.

Zu Inv. 1638. Der heilige Hieronymus. Ebenfalls Kopie nach B. 101.

Zu Inv. 1643. Greisenkopf, nach unten blickend. Derselbe Greis wie auf dem »Opfer Abrahams« in München. Das Blatt stammt aus der Schule Rembrandts.

Zu Inv. 1646. Frau mit Früchtekorb am Kopf. Gehört wohl in die flämische Schule.

Zu Inv. 1665. Sitzende Frau. Von demselben Fälscher wie Hdg. 467.

Zu Inv. 1687. Jupiter bei Philemon und Baucis. Kopie nach dem Gemälde in New York, Sammlung Yerkes (Bode VI, 407).

Zu Inv. 1722. Heiliger Hieronymus. Auch hier wiederum die durchgehende Kreidevorzeichnung.

Zu Inv. 1770. Fürst vor einem Tische sitzend, auf dem ein Buch liegt. Möglicherweise von Ferdinand Bol. Vergleiche dessen von E. W. Moes[1]) (Blatt 12) reproduzierte Zeichnung im Amsterdamer Kupferstichkabinett.

[1]) E. W. Moes, Handzeichnungen alter Meister im Amsterdamer Kupferstichkabinett.

Über Reproduktionen von Kunstwerken.

Von **Paul Kristeller.**

Von den Leistungen und Fortschritten der modernen Reproduktionstechnik wird überall gar viel Rühmens gemacht. Bei aller Anerkennung für viele vorzügliche Arbeiten wird man aber doch nicht unterlassen dürfen, auf zahlreiche Mängel und Mißbräuche hinzuweisen, die gerade in der letzten Zeit im Betriebe der Reproduktion von Kunstwerken zutage getreten sind. Es scheint mir geboten, zur Vorsicht bei der Verwendung der neuesten Reproduktionsverfahren zu mahnen und zu einer eingehenden Betrachtung des Gegenstandes anzuregen. Wenn auf diesem Gebiete vieles nicht so ist, wie es sein sollte und sein könnte, so liegt, meiner Erfahrung nach, die Schuld weniger an den Technikern der Reproduktion als vielmehr an den übertriebenen und oft unverständigen Anforderungen, die von verschiedenen Seiten an sie gestellt werden. Man scheint manchmal fast über der Reproduktion das Original vergessen zu wollen und in bedenklicher Weise über die Grenzen, die der mechanischen Nachbildung von Kunstwerken gesteckt sind, hinauszudrängen. Man fordert nur zu häufig an Qualität und an Qantität mehr als möglich ist und als der gesunden Entwickelung und den vernünftigen Zwecken der Reproduktion zuträglich sein kann.

Die rein ästhetische Seite der Sache, die ernst genug ist, soll hier außer Betracht bleiben. Wenn man der mit Hilfe der Photographie und des Druckes hergestellten Nachbildung in der Wirkung ihren Charakter als mechanische Reproduktion zu nehmen sucht, indem man sie in Äußerlichkeiten dem Original anzunähern, ihr durch bildmäßige Einrahmung den Anschein eines wirklichen Kunstwerkes zu geben sich bemüht, so ist das eine bedauerliche Stilwidrigkeit und Geschmacklosigkeit, die ebenso wie die massenhafte Darbietung von schlechten kleinen Rasterätzungen den Respekt vor dem Kunstwerke selber mindert und eingehender, sich vertiefender Betrachtung des Einzelnen hinderlich ist, die man aber mit ohnmächtigem Ärger zu beobachten sich begnügen muß. Wo aber solche unkünstlerischen und geschäftsmäßigen Betriebsgewohnheiten die Zuverlässigkeit der Hilfsmittel unserer kunstgeschichtlichen Forschung zu bedrohen beginnen, da sind die Vertreter der

Wissenschaft und die Hüter der Kunstschätze wohl imstande und verpflichtet, durch energische Zurückweisung Abhilfe zu schaffen.

Leider sind die meisten Kunsthistoriker in technischen Fragen der Reproduktion, die sie doch so nahe berühren, von einer unbegreiflichen Unerfahrenheit und Gleichgültigkeit. In den Galerien lassen sie Photographie-Unternehmer schalten, in ihren Büchern den Verleger. Reproduktionen wie die Bruckmannschen und Hanfstänglschen sogenannten Pigmentdrucke, die alle Formengrenzen durch die Weichlichkeit der Töne verwischen, alle Lichtkontraste zerstören und die transparenten Tiefen in undurchsichtige Nebelmassen verwandeln, dürften von den Galerieverwaltungen überhaupt nicht geduldet werden. Dem Photographen, dem die Erlaubnis zu Aufnahmen in den Sammlungen gegeben wird, müßte die Verpflichtung auferlegt werden, nur gute, direkt von der nicht retouchierten Platte hergestellte photographische Abzüge, Lichtdrucke oder Heliogravuren in den Handel zu bringen. Den Entstellungen, die die meisten Bilder unserer Galerien durch die Restauratoren erlitten haben, sollte man nicht in der Reproduktion noch die der photographischen Retouche hinzufügen. Hier hat man also einen Hebel in der Hand, den man kräftig wirken lassen kann.

Die »höheren« Ansprüche, die Autoren und Verleger an die Reproduktion zu stellen pflegen, gehen leider meist nach einer Seite hin, von der der Treue der Abbildung die größte Gefahr droht. Der Verleger will zu billigem Preise viel und wenigstens dem Anscheine nach Vollendetes. Die Wünsche der Autoren, die das Original im Sinne haben, lassen sich vom Techniker meist nur durch gewaltsame Eingriffe in die mechanischen Aktionen der Apparate erfüllen, durch Retouchen am Negativ, Stichelarbeit auf der Druckplatte usw. Wer seine Abbildungen »schön« haben will, wird dafür meist auf die Treue, wenigstens auf die volle Treue verzichten müssen. Man sollte nie vergessen, daß die Reproduktion mit Mitteln arbeitet, die grundverschieden sind von denen, die der Künstler bei der Herstellung seines Werkes verwandt hat; daß die Entwicklung der Reproduktionstechnik nur in der Ausbildung der ihr eigentümlichen Fähigkeiten, in der Steigerung der Differenzierung der Linien und Töne liegen kann. Um das zu erreichen, sollte man jeder Reproduktionstechnik ihren eigenen Charakter lassen. Gegen dieses Gesetz wird aber sehr viel gesündigt, indem man die Aktion der speziellen Technik stört, ihr mit Gewalt fremdartige Wirkungen abzugewinnen sucht und des Effektes halber verschiedene technische Prozesse willkürlich kombiniert. Durch täuschende »Aufmachung« möchte man minderwertige Reproduktionen als in einem kostspieligeren Verfahren ausgeführt erscheinen lassen. Elende Pigmentdrucke sollen wie Kohledrucke wirken; Lichtdrucke werden mit Plattenrand versehen, um als

Heliogravüren ausgegeben werden zu können. Autotypien und ähnliche für Hochdruck bestimmte, also zusammen mit dem Text druckbare Platten werden auf Untersatzpapiere — meist noch dazu von den greulichsten Farben — aufgelegt wie Einzeldrucke (z. B. Heliogravüren), deren Kostbarkeit eine solche individuelle Behandlung rechtfertigt. Zinkätzungen nach Statuen und einzelnen Figuren aus Bildern werden oft dadurch geschädigt, daß man sie shilouettiert. Den Vorteil, den dunklen, lastenden Hintergrund in der Textillustration zu vermeiden, bezahlt man allzu teuer damit, daß die Umrisse durch das Ausschneiden alteriert werden, eckig und zerrissen wirken und das Ganze sich auf dem Papier nun ganz hart absetzt.

Wie man in den mathematischen Wissenschaften bei jeder Beobachtung und Berechnung die Fehlerquellen und -möglichkeiten genau festzustellen sucht, so sollte man auch in der Reproduktion nach Kunstwerken die charakteristischen Abweichungen des Bildes auf der Platte vom Bilde im Auge möglichst genau und sicher zu bestimmen streben. Es wäre ohne Zweifel ein großer Vorteil für unsere Studien, wenn der Abstand der Nachbildungen von den Originalen in jeder Hinsicht konstant wäre. Photographien desselben tüchtigen Photographen lassen den aufmerksamen Benutzer aus Vergleichungen einzelner Photographien mit ihren Originalen schließlich ein gewisses Augenmaß gewinnen für das Verhältnis von Photographien ihm unbekannter Werke zu ihren Originalen. Gleichmäßigkeit der Herstellungsart und der Qualität der Nachbildungen wird sich natürlich nicht erzielen lassen, aber man sollte doch die Schwierigkeiten, die aus diesen Schwankungen sich ergeben, nicht ohne Not steigern. Man sollte z. B. in der Druckfarbe eher nach Einheitlichkeit streben als auf kapriziöse, pikante Farbennuancen hinarbeiten. Ähnliches gilt vom Maßverhältnis der Abbildung zum Original. Bei Nachbildungen von Gemälden und Statuen wird freilich eine auch nur annähernde Einheitlichkeit der Maßverhältnisse selbst in einem und demselben Buche nicht zu erreichen sein, wohl aber für Werke kleinen Maßstabes, für Kleinplastik, Miniaturen und dergl. Unbedingt notwendig und fast immer durchführbar ist die Reproduktion in Originalgröße für Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche. Durch die Veränderung der Abmessungen wird hier das Verhältnis der Linien zueinander und die Wirkung des Ganzen so von Grund aus verändert, daß wesentlich verkleinerte Nachbildungen nach solchen Werken nur einen ganz geringen Wert behalten. Hier ist ein erreichbarer Wunsch, auf dessen Erfüllung nie verzichtet werden sollte.

Beschränkung auf das Mögliche und Verzicht auf Wirkungen, die die Technik nicht freiwillig hergibt, muß sich zum obersten Grundsatze machen, wer zuverlässige Nachbildungen erlangen will. Vor allem sollte

man sich klar machen, daß eine Reproduktion, die auf dem Wege des Umdruckes nach einer photographischen Aufnahme hergestellt ist, nie mehr geben kann als das Negativ. Jedes Mehr muß durch Eingriff der mehr oder weniger geschickten Hand des Retoucheurs hervorgebracht werden. Dann sollte derjenige, der gute, d. h. klare und scharfe Lichtdrucke oder Heliogravüren wünscht, nie vergessen, daß jede Übertragung die Fehler der ersten Aufnahme verstärkt und neue hinzufügt, daß eine Photographie nach einer Photographie die Formen verschwommener und unplastischer, die Tondifferenzen matter widergibt als eine Aufnahme unmittelbar nach dem Original. Das ist eigentlich so selbsverständlich, daß es kaum gesagt zu werden brauchte; und doch glaubt mancher nach Photographien brauchbare Lichtdrucke erhalten zu können. Eine im Erscheinen begriffene, nicht billige Publikation der Zeichnungen Michelangelos z. B. beruht ausschließlich oder fast ausschließlich auf dieser verwerflichen Methode, Lichtdrucke nach Photographien — oft gar nach alten, halb verblaßten — herstellen zu lassen.

Die Photographie hat wohl Fortschritte gemacht, aber nicht solche, wie man sie vor 20—30 Jahren erhofft hatte, und vor allem werden die erreichten Verbesserungen nicht genügend ausgebeutet. Die nötige Sorgfalt sowohl in der Herstellung des Materials wie in der Ausführung der Platten und der Abzüge wird nur zu häufig außer acht gelassen. Mit der Haltbarkeit der meisten photographischen Papiere z. B. ist es geradezu traurig bestellt. Öffentliche Sammlungen sollten nur Silberdrucke oder Albuminabzüge anschaffen. Alte, vor 30 Jahren hergestellte Photographien sind nicht selten wesentlich besser als das, was die meisten photographischen Verlagsanstalten heute dem Publikum anbieten, Man kann es deshalb nur mit Freuden begrüßen, daß die vorzüglichen italienischen Photographen Anderson und Alinari ihre Tätigkeit jetzt auch auf das Ausland ausdehnen und durch ihre Konkurrenz die deutschen Anstalten zu einem Systemwechsel zwingen werden. Für wissenschaftliche Publikationen von Gemälden ist Lichtdruck nach ganz klaren und scharfen, unretouchierten Negativen die einzig wirklich zuverlässige Reproduktionsmethode. Für Holzschnitte und Kupferstiche sind daneben auch Strich- oder Kornätzung in Zink oder Kupfer und Heliogravüre verwendbar.

Der Farbenlichtdruck hat neuerdings recht ansehnliche, in ihrer Art vorzügliche Leistungen aufzuweisen und läßt weitere Fortschritte erhoffen. Für wissenschaftliche Zwecke ist er aber nur mit der größten Vorsicht und Zurückhaltung zu benutzen. Es sei hier nur auf die Farbenlichtdrucke nach Zeichnungen hingewiesen, von denen auch die kostspieligsten und mit der größten Sorgfalt und Geschicklichkeit ausgeführten so wesentliche Abweichungen der Farbentöne von den Originalen zeigen, daß man nur von einer Ähnlichkeit, nicht aber von einer genauen

Wiedergabe ihrer Farbenwirkungen sprechen darf. Man tut meist besser, sich mit einfarbigen Lichtdrucken zu begnügen und die trockene Wahrheit der anmutigeren Täuschung vorzuziehen.

Geradezu ein Hohn auf unsere hochgepriesenen mechanischen Reproduktionsmethoden ist das jetzt häufig beliebte Verfahren der Handkolorierung. Damit sind wir also glücklich wieder auf die Gepflogenheiten der »Kartenmaler« des 15. Jahrhunderts zurückgekommen. Nur daß diese bescheidenen Leute mit naivem Geschmack selbständig arbeitend oft die reizvollsten Kunstwerke hervorgebracht haben, während die erbärmlich entlohnten, meist weiblichen Hände, die heute mit der Kolorierung von oft sogar stark verkleinerten Lichtdrucken oder Zinkotypien beschäftigt werden, in Hast mit wenigen Farbenflecken die delikatesten Schöpfungen großer Meister nachahmen sollen. Derartige Arbeit sollte, wenigstens von Fachleuten, nicht geduldet werden. Noch schlimmer verfährt eine andere Methode, die in letzter Zeit für zahlreiche Reproduktionen alter kolorierter Holzschnitte verwendet worden ist. Um der Kolorierung willen, die in der flüchtigen, hier beliebten Handarbeit künstlerisch und als Nachbildung minimalen Wert hat, wird die Treue in der Wiedergabe der Linien fast vollständig geopfert. Um im Abdruck den Papierton für die Kolorierung frei zu erhalten, werden die Farbenflächen auf dem Negativ durch Retouchen gedeckt, eine Arbeit, bei der, mag sie noch so sorgfältig ausgeführt werden, die Ränder der Linien notwendigerweise verletzt und abgeschliffen werden müssen. Der eigentümliche Charakter der alten Holzschnittlinie wird dadurch so stark alteriert, daß man oft argwöhnen möchte, Nachbildungen von modernen Fälschungen vor sich zu haben, bis man sich durch die Vergleichung mit den Originalen oder mit Photographien davon überzeugt hat, daß der fremdartige Eindruck durch gewalttätige Retouchen hervorgebracht worden ist. Solchen Halbheiten sind die Nachbildungen, die unsere fleißigen Vorgänger nach Durchzeichnungen in Holzschnitt, Kupferstich oder Lithographie anfertigen ließen, am Ende noch vorzuziehen, weil sie meist mehr Sorgfalt und Liebe zeigen, als man heute aufzuwenden pflegt, und vor allem weil sie weniger anspruchsvoll auftreten und den Benutzer also weniger der Gefahr des Irrtums aussetzen als moderne Reproduktionen der geschilderten Art. Die von Paul Heitz in Straßburg herausgegebenen, nach obigem Rezept ausgeführten handkolorierten Holzschnittnachbildungen sind künstlerisch und wissenschaftlich so gut wie wertlos, ja irreführend und schädigend. Ich bedaure lebhaft und aufrichtig, daß ich gegen eine Reihe von Veröffentlichungen dieses liebenswürdigen und in vieler Hinsicht verdienten Verlegers eine so harte Kritik richten muß, im Interesse der Sache glaube ich aber meine Warnung nicht unterdrücken zu dürfen. Es wäre im höchsten Grade bedauernswert, wenn

Heitz die prachtvollen Münchener und Nürnberger Holzschnitte, die er, wie ich gehört habe, jetzt zu publizieren beabsichtigt, ebenfalls in so absolut unzuverlässiger Form reproduzieren wollte. Schlechte Publikationen haben außer den ihnen selber anhaftenden Fehlern auch die üble Folge, daß sie gute für längere Zeit verhindern oder wenigstens wesentlich erschweren.

Im allgemeinen wird man sich bei der Betrachtung der Abbildungen in unseren neuesten kunstgeschichtlichen Büchern des Eindruckes kaum erwehren können, daß durch die Masse der Erzeugung die Qualität der Ausführung und des Druckes der Reproduktionen eine wesentliche Einbuße erlitten habe. Die Hauptschuld tragen wohl die Verleger, aber auch die Autoren könnten, wenn sie mit größerer Sachkenntnis und Aufmerksamkeit die Arbeit beobachten wollten, viele Mißbräuche bei der Herstellung und Verwendung der Reproduktionen verhindern. Der Verleger muß naturgemäß auf die geschäftliche Seite den größeren Nachdruck legen, der Kunstforscher sollte demgegenüber den wissenschaftlichen Standpunkt mit mehr Nachdruck vertreten, weniger auf die Masse der Abbildungen, als auf ihre Vorzüglichkeit und auf genügend große Abmessungen Wert legen, auf bestechende Wirkungen verzichten, aber auf der Anwendung von ganz zuverlässigen Methoden der Reproduktion energisch bestehen.

In Bezug auf die Publikation der Zeichnungen Michelagniolos schreibt mir der Verleger Herr Julius Bard in Berlin:

» Für die Reproduktion der Handzeichnungen des Michelagniolo Buonarroti sind, soweit technisch einwandfreie Photographieen vorhanden sind, solche verwandt worden und der weitaus größte Teil der Blätter wurde nach den Originalen für diese Publikation neu, zumeist zum ersten Male aufgenommen.

In 2 Fällen (Casa Buonarroti, Florenz, University Press bzw. Christchurch, Oxford) standen der Überlassung von Negativen die Bestimmungen der betreffenden Sammlung entgegen. In allen übrigen Fällen dienten der Reproduktion der neu aufgenommenen Blätter die Negative selbst zur Vorlage. Es sind bis jetzt insgesamt etwa 190 Aufnahmen für dieses Werk gemacht worden, und zwar:

Casa Buonarroti, Florenz, durch Fratelli Alinari; Uffizien, Florenz, durch A. Reali; British Museum, London, durch Donald Macbeth, London; Windsor Castle, durch Donald Macbeth, London; Louvre, Paris durch A. Giraudon. Außer diesen Blättern sind des weiteren Aufnahmen gemacht: in der Albertina zu Wien, in der Accademia zu Venedig und schließlich in Sammlungen von Privaten in England, Spanien, Frankreich und Holland. «

Zum Oeuvre Paris Bordones.

Im Jahre 1900, zur vierhundertsten Wiederkehr des Geburtstages Paris Bordones, haben zwei seiner trevisanischen Landsleute eine wertvolle Arbeit über den Maler veröffentlicht[1]). Neben einer langen Reihe größtenteils hier zum ersten Male publizierter Dokumente wurde ein kritischer Katalog von 121 Bildern gegeben. Es mag erlaubt sein, diesen drei weitere hinzuzufügen; zwei, die erst nach 1900 in öffentliche Sammlungen gelangten; ein drittes, das zweifellos Paris gehört, aber bisher nicht als sein Eigentum erkannt wurde.

Als Geschenk von Mrs. M. A. Wood kam 1901 die Halbfigur eines »Segnenden Christus« von Bordone in die Londoner National Gallery. Derartige Darstellungen des »Cristo in maestà« waren seit alters in Venedig sehr beliebt. Paris hat öfters solche gemalt. Das Mauritshuis im Haag besitzt ein signiertes Exemplar, ein anderes, unbezeichnetes die Casa Rasi zu Ravenna. Christus in der traditionellen Tracht, dem roten Gewande und blauem Überwurf, erhebt segnend die Rechte; die linke hält ein Schriftband mit den Worten: »Ego sum lux mundi«.

Wichtiger für die Kenntnis Bordones ist ein seit wenigen Jahren in der Galerie Liechtenstein zu Wien aufgestelltes Porträt eines Mannes. Wichtig, weil es datiert und dies Datum das früheste der wenigen ist, die wir haben. Datiert ist sonst nur das auch signierte Porträt des Hieronymus Krofft im Louvre, nämlich 1540, und das nicht bezeichnete, aber von Frizzoni mit Recht Paris zugeschriebene Bildnis eines älteren Herrn in Augsburg, 1548. Diesen beiden gesellt sich nun als ältestes das Wiener Bild bei. Es trägt die Jahreszahl M. D. XXXII. und die Altersangabe des Dargestellten: 37/AETATIS ANNOR̂. Das Bildnis ist zwar ebenfalls nicht bezeichnet, aber die für Paris charakteristische Behandlung der Fleischteile beweist allein, daß die Benennung, die es in Wien erhalten hat, die richtige ist.

Man möchte in diesem nach links gewandten Kniestück kaum den Tizianschüler in engerem Sinne erkennen. Die technischen Eigentümlichkeiten zeigen sich bei dem hier zweiunddreißigjährigen Künstler bereits

[1]) L. Bailo e G. Biscaro, Della vita e delle opere di Paris Bordon. Treviso 1900. — Besprochen von G. Gronau in Repertorium XXIV (1901). S. 404 ff.

völlig ausgebildet. Auch die Auffassung ist von der des Meisters verschieden. Tizian gab denen, die ihm saßen, etwas Reserviertes und eine Spur von Pose. Paris ist hier schlichter und wärmer. Er zeigt mehr von der Psyche.

Das dritte Bild, das nunmehr für Paris reklamiert werden soll, befindet sich unter der Benennung Bonifazio Veronese beim Fürsten Giovanelli in Venedig. Dargestellt ist die »Trunkenheit Noahs«. Der Malgrund ist Holz, klein, breiter, denn hoch. Bordone ist besonders deutlich an der übertrieben hervorgehobenen Muskulatur der entblößten Extremitäten und an dem giftigen Blaugrün des Buschwerks kenntlich.

Auf einem der besten Bildnisgruppen Bordones wurde ferner die etwas versteckte Signatur aufgefunden. Das Familienporträt beim Herzog von Devonshire in Chatsworth ist links auf der Tischdecke folgendermaßen bezeichnet: »O. PARIDIS BORDON.«

Schließlich mag vermerkt werden, daß das von Bailo und Biscaro bei Mrs. Cohen in London erwähnte »Bildnis einer Dame« mit den anderen Bildern dieser Sammlung als Geschenk in den Besitz der National Gallery überging.

Hadeln.

Literaturbericht.

A. Muñoz, L'Art Byzantin à l'Exposition de Grottaferrata. Rome 1906. Danesi. 195 SS. m. 146 Abb. und 3 Tafeln.

Die von A. Muñoz in größtenteils guten Zinkätzungen veröffentlichte Auslese der wichtigsten s. Z. in Grottaferrata ausgestellten Kunstwerke hat uns von einer Reihe unpublizierter oder in verschiedenen Prachtwerken zerstreuter Denkmäler sehr willkommene Abbildungen in die Hand gegeben. Aber man wird dem italienischen Mitforscher auch dafür Dank wissen, daß er als einer der Leiter der Ausstellung nicht versäumt hat, die von ihm bei dieser Gelegenheit gesammelten Beobachtungen zusammenzufassen. Nicht allzuoft sieht man sich zu Einwendungen gegen sein ruhiges Urteil veranlaßt. — Der ausführlichste erste Abschnitt ist den Heiligenbildern gewidmet, von denen die Ausstellung einen ansehnlichen Bestand und manches interessante Stück darbot. Vorangestellt sind gleichsam zur Illustration des Zusammenhanges der italienischen mit der byzantinischen Malerei zwei frühtrecentische Täfelchen. Das eine aus der Sammlung Sterbini (Fig. 1) rührt jedenfalls von einem Duccionachahmer vom Schlage des Meisters der Madonna in Crevole her (vgl. Repertorium 1906 S. 473) und gibt einen deutlichen Beleg dafür, wie solche unselbständigen Zeitgenossen neben einem schon vom Hauche der Gotik berührten Madonnentypus noch die typischen Heiligengestalten der griechischen Tafelmalerei (schwerlich der Miniatur) mitschleppen. Das zweite Madonnenbildchen (Fig. 2) aus der römisch giottesken Richtung hingegen hat kaum noch etwas mit dieser gemein. Uber ihren Ursprung aus der spätantiken Porträtdarstellung und über ihre Entwicklung auf byzantinischem sowie auf russischem Boden gibt der Verfasser wohl die ausführlichste, — wenngleich durchgehends aus zweiter Hand geschöpfte — Gesamtübersicht, die wir in nichtrussischer Sprache besitzen. Für Rußland ist inzwischen die schärfere Sonderung der Schulen und verschiedenen Richtungen in der grundlegenden Publikation von Lichatschew in Angriff genommen worden, während für die spätere griechische Ikonenmalerei noch sehr viel zu tun bleibt. Auch Muñoz Bestimmungen verraten hier eine gewisse Unsicherheit, und einzelne der von ihm in so dankenswerter Weise aus dem italienischen

Kunstbesitz hervorgezogenen Tafeln glaube ich abweichend datieren zu müssen. Wenn z. B. die hübsche Ikone der Geburt Christi aus der Samml. Sterbini (Fig. 18) mit ihren noch an die Mosaiken der Kachrije Djami erinnernden schlanken Figürchen — anscheinend mit Recht — vom Verf. ins XV. Jahrhundert gesetzt wird, so kann auch das liturgische Blatt der Vaticana (Fig. 32 und 33) mit dem Pfingstbilde und einer im strengen Stil der mittelalterlichen Titelminiaturen gehaltenen Porträtfigur eines Abtes zwischen zwei vornehmen Jünglingen kaum jünger sein. Daß eine Tafel des XVII. Jahrhunderts in Petersburg die nächste Parallele für die Entwicklungsstufe des ikonographischen Typus bietet, beweist noch nicht die gleichzeitige Entstehung des ersteren. Für älter noch halte ich nach der Reproduktion die vatikanische Doppelikone (Fig. 10) des hl. Ephraim und Antonius, und zwar für eine Arbeit des XIV. und nicht des XVI. Jahrhunderts. Um ganz sichere Zeitbestimmungen zu gewinnen, wird jedoch erst das gesamte Material der späteren byzantinischen Heiligenbildmalerei ebenfalls systematisch durchgearbeitet werden müssen. Die einheitliche, wenngleich langsame Stilwandlung wird uns dann trotz der Übermacht der Tradition in dieser Epigonenkunst klar werden. Ihr Hauptinteresse liegt freilich, wie Muñoz betont, im religiössymbolischen Gedankenausdruck, — aber ist es für die kunstwissenschaftliche Forschung eine so undankbare und bedeutungslose Aufgabe, den fortschreitenden Erstickungsprozeß der optischen durch die gedankenhaften Elemente zu verfolgen? Ein lehrreicheres Beispiel gibt es dafür nicht. Wie früh die Wortallegorie Platz greift, zeigt z. B. das Beil an der Wurzel des Baumes (Matth. III, 10) in den Ikonen des Täufers, das Muñoz irrigerweise für das Henkerbeil hält. Es findet sich schon im Menologium Vaticanum. Vom künstlerischen Gesichtspunkt beanspruchen in dieser Entwicklung die mitunter fast krampfhaften Bemühungen, durch Anlehnung an abendländische Vorbilder die Darstellungsmittel zu steigern, weniger Beachtung —, ob der merkwürdige Stil eines Theodoros Pulaki (XVII./XVIII. Jahrhundert?) wirklich aus der Benutzung Dürerscher Stiche zu erklären ist, müßte noch nachgeprüft werden, — als die bis in die spätesten Denkmäler sich vererbende und bereichernde dekorative Ausgestaltung der Bildfläche. Bei aller Figurenhäufung und ganz konventionellen Raumandeutung bleibt die Komposition immer übersichtlich (vgl. Fig. 43—47). — Unter den Miniaturen war die rein byzantinische Buchmalerei in Grottaferrata nur durch den eignen Bücherschatz des Klosters, darunter vor allem zwei Evangeliare vertreten. Die wichtigere Handschrift bewahrt als einziges Bild die Gestalt des sinnenden Marcus (Fig. 53), und zwar in einer von den typischen Evangelistenbildern der anderen (Fig. 49—52) wesentlich verschiedenen Auffassung. Muñoz erkennt in der einfachen

Bogenumrahmung mit Zickzackband, über der ein Vogel sitzt, wohl durchaus zutreffend Elemente einer syrischen Vorlage, während die Faltengebung deutlich die Umstilisierung durch eine byzantinische Hand des XI.—XII. (schwerlich des XIII. Jahrhunderts) verrät. Solche vom gewöhnlichen griechischen Miniaturenstil mehr oder weniger abweichende Malereien kommen jedoch auch auf dem Athos vor (vgl. Βυζαντ. Χρονικά, 1899, S. 1, Taf. IV—VIII), und ich sehe daher keinen Grund, die Handschrift für eine unteritalische Arbeit aus einem Basilianer-Kloster zu erklären. Die orientalischen Einflüsse, welche M. selbst in einer wenigstens zum Teil zweifellos aus Unteritalien herrührenden Gruppe von Denkmälern nachweist, haben dort ihren Niederschlag in einem ganz anderen Stil gefunden. Und von diesen Handschriften scheint wenigstens das Evangeliar der Bibl. Casanatense (Nr. 165) nach Muñoz den Basilianern zugeschrieben werden zu müssen. Nach Monte Cassino können freilich syrische Buchmalereien sehr wohl auch ohne deren Vermittlung gelangt sein. Gleichviel, — aus den Flechtbandmotiven und Tierfiguren eines daselbst befindlichen griechisch-lateinischen Codex der Doctrina Dorothei (XII. Jahrh.) blickt unverkennbar eine Vorlage hindurch, welche mit gewissen von Kondakow publizierten sinaïtischen Miniaturhandschriften die allernächste Verwandschaft verrät. Ähnliche Züge weist anscheinend auch ein Benediktinerbreviar (XI. Jahrh.) der Bibl. Chigi (C. VI, 177) auf. Aber wenn die Zeichnung schon hier entschieden mehr abendländisch gefärbt ist, so beherrscht in zwei lateinischen Evangeliaren (Lat. 3741) der Vaticana (aus Grottaferrata) und der Ambrosiana (D. 67 sup.) romanisches Stilgepräge so sehr die Figurenbildung mit den großen Extremitäten und eckigen Bewegungsmotiven, das Linienspiel der Gewandung und teilweise sogar die Komposition (vgl. Fig. 61), daß ihre engere Zusammengehörigkeit mit jenen cassinensischen Arbeiten recht zweifelhaft erscheint. Die allen gemeinsame Laviertechnik reicht zur Begründung eines solchen Zusammenhanges nicht aus, denn sie kommt in Italien auch in Handschriften langobardischer Tradition allgemein zur Anwendung und hat sich gewiß nicht erst vom Süden her verbreitet. Die These von dem Ursprung der unteritalischen Buchmalerei aus syrischer Wurzel bedarf in jedem Falle einer wesentlichen Einschränkung, da neben den unmittelbaren Einflüssen des Orients sichtlich auch andere Komponenten in dieselbe eingegangen sind, die bereits solche Elemente enthielten, — zumal wenn die von Muñoz zusammengestellten Denkmäler wirklich eine geschlossene Gruppe bilden. Der richtige Kern bleibt noch aus diesem Abschnitt herauszuschälen, obgleich er wohl der bedeutsamste des Buches ist. — An die Elfenbeinschnitzereien der Ausstellung knüpfen sich verschiedene Einzelfragen der Lokalisation und Datierung. Muñoz hebt die Stilverwandt-

schaft der altchristlichen Pyxis der Vaticana (Fig. 66—69) mit dem fünfteiligen Dyptychon von Murano hervor, scheint mir hingegen dem Umstande, daß sie auch zu verschiedenen anderen Pyxiden enge Beziehungen hat, nicht genügend Rechnung getragen zu haben. Er wäre sonst mit mir (Sitz.-Ber. d. k. gesch. Ges. Berlin 1906. S. 19 ff.) zum unabweislichen Schluß gekommen, daß keines dieser Denkmäler der koptischen Kunst zuzurechnen, der Sitz der Schule vielmehr in Syrien zu suchen ist. Von den mittelbyzantinischen Tafeln sind das figurenreiche Triptychon der Vaticana (Fig. 70 und 71) und das einfachere der Casanatense (Fig. 72 bis 74) mit Unrecht von Linas und Molinier für Nachbildungen aus dem XV. Jahrhundert erklärt worden. Muñoz fordert sie für das X./XI. Jahrhundert zurück, und ich kann mich nur darin mit ihm nicht einverstanden erklären, daß er das erstere für jünger hält. Entscheidend ist nicht die größere Übereinstimmung der Figurenanordnung des zweiten mit dem Triptychon d'Harbaville, sondern in erster Linie der Gewandstil. Zwischen beiden besteht ungefähr derselbe stilistische Unterschied wie zwischen der streng linearen Faltenbildung des Pariser Stückes, das wohl allgemein noch ins X. Jahrhundert gesetzt wird, und der weicheren und stofflicheren, wenngleich in den Motiven noch übereinstimmenden Behandlung der Krönungstafel Romanos II. aus der Bibl. Nationale. Der Konstantinos der Inschrift des Triptychon der Casanatense dürfte demnach als Konstantinos IX oder X anzusehen sein. Zu spät (nämlich ins XII. Jahrh.) datiert Muñoz m. E. hingegen das vatikanische Täfelchen mit der Geburt Christi (Fig. 76), das wegen seiner von Graeven erkannten engen Stilverwandtschaft mit den besten Elfenbeinkästen mit Sternornament mindestens noch in den Anfang des XI. Jahrhunderts gehört, sowie auch die etwa gleichzeitige Majestas Christi (Fig. 77), eine dem Diptychon von Rambona in der Vaticana anzureihende Arbeit langobardischer Tradition. Unter den russischen Panagienschalen scheint mir die mittelgroße (Fig. 81 und 82) etwas älter zu sein als die übrigen und vielleicht noch dem XVI. Jahrhundert zu entstammen. Bei den Specksteinreliefs bleibt der byzantinische Ursprung eines kleinen Medaillons, das Christus zwischen knienden Pilgern darstellt, sehr zweifelhaft. Ihre Tracht erinnert zu sehr an die Pasten, welche auf die Fahrt nach S. Jago de Compostella Bezug haben. — Neben den wenig bemerkenswerten koptischen Textilien verdiente die byzantinische Nadelmalerei mit der rituellen Abendmahlsdarstellung von Castell' Arquato die ihr zu Teil gewordene Würdigung sowohl wegen ihrer ikonographischen Bedeutung als auch, weil sie durch das sicher beglaubigte Datum 1312 der Weihung einen der wenigen chronologischen Anhaltspunkte bietet. Der Figurenstil entspricht sehr wohl der Entwicklungsstufe der gleichzeitigen Malerei

(Kachrije-Djami), während die Technik schon ganz mit derjenigen der verbreiteten Arbeiten des XV.—XVII. Jahrhunderts übereinstimmt. So bleibt z. B. auch nach Muñoz das Datum 1618 auf dem oft für älter gehaltenen Omophorion von Grottaferrata zu Recht bestehen. Diese wenigen stilgeschichtlichen Bemerkungen möchte ich seinen Erläuterungen hinzufügen, während ich für die bedeutsamen ikonographischen Aufschlüsse, die der Ausstellung abzugewinnen waren, auf die überaus belehrende Besprechung der letzteren durch Baumstark in der Röm. Quartalschrift von 1905 verweisen kann.

Berlin. *O. Wulff.*

Österreichische Kunsttopographie. Bd. I, Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich. Mit einem Beiheft: Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg. Bearbeitet von Dr. **Hans Tietze**, mit Beiträgen von Prof. Dr. M. Hörnes und Dr. M. Nistler. (1 Karte, 29 Tafeln, 480 Abbildungen im Text 4°. XXIV u. 610 S. Wien, Anton Schroll, 1907; Pr. 35 K. (mit Beiheft 40 K.).

Die organisierte Inangriffnahme der kunsttopographischen Bearbeitung von Österreichs Kunstdenkmalen hat relativ spät eingesetzt. Während diese für den Denkmalkultus und die Kunstgeschichte gleich wichtige Arbeit in andern Ländern schon zu Ende geführt oder sehr weit vorgeschritten ist, erschien der erste Band der Österreichischen Kunsttopographie erst vor Jahresfrist. Seine großzügige, durchaus auf modernen Prinzipien fußende Anlage aber, durch die alle bisherigen Arbeiten auf diesem Gebiet weit übertroffen werden, rechtfertigt das lange Zögern vollständig. Die Vorarbeiten beweisen, mit welchem Ernst man an diese Aufgabe herantrat, die man nicht beginnen wollte, bevor man sich über Zweck und Ziel der modernen Denkmalpflege gründlichst auseinandergesetzt hatte. Alois Riegl, der die seltene Gabe besaß, jedes wissenschaftliche Problem, das er sich stellte, in einer von Grund aus neuen, tiefsinnig-originellen Art zu lösen und so die Kunstwissenschaft in einer bisher kaum erhörten Art zu befruchten, hat in seinem »Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich« (Wien 1903) die Frage des Denkmalkultus in unserer Zeit in einer Weise beantwortet, die in Zukunft auch auf die Denkmalpflege in andern Ländern reformierend wirken dürfte. Seine Propagierung des »Alterswerts«, demzufolge jedes Objekt schon durch sein Alter allein zum Denkmal wird (60 Jahre wurden als untere Altersgrenze vorgeschlagen), als oberstes Einteilungsprinzip für jede Inventarisierung weist der Denkmalpflege völlig neue Bahnen.

Bis zu diesem Grad von Objektivität gegenüber allen von Zeit- und Modeströmungen getragenen einseitigen Gefühlswerten konnten wir uns aber erst im Beginn des XX. Jahrhunderts emporschwingen. Und aus diesem Grund haften der Denkmalpflege des XIX. Jahrhunderts noch Mängel an, die allerorts eine Revision notwendig erscheinen lassen werden. In der Einleitung zum vorliegenden Band, der gewissermaßen als Muster einer modernen Kunsttopographie gedacht ist, sucht Prof. Max Dvořak Klarheit über Aufgabe und Ziele der Kunsttopographie zu schaffen, was angesichts der »chaotischen Verschiedenheit der Meinungen über den Zweck und erwünschten Inhalt der Denkmalinventare« vor allem notwendig war. Im Gegensatz zu dem Zweck administrativer Denkmalinventare sieht er »die wichtigste Aufgabe eines für die Öffentlichkeit bestimmten Kunstinventars in der Katalogisierung der Denkmale eines bestimmten Gebietes auf Grund ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Kunst und Geschichte der territorialen künstlerischen Kultur«. Eine Beurteilung der Bedeutung der inventarisierten Denkmale für die Geschichte der Kunst im allgemeinen und des inventarisierten Gebietes insbesondere kann aber nur durch eine jedesmalige kunstgeschichtliche Untersuchung gewonnen werden. Diese muß zuerst die möglichst exakte Bestimmung der Entstehungszeit und Provenienz der einzelnen Denkmale auf Grund des archivalischen Materials anstreben, um daran die eigentliche stilgeschichtliche Untersuchung anzuschließen, die durch Heranziehung und Vergleichung aller verwandten gleichzeitigen Objekte eines engeren oder weiteren Gebiets zu einer richtigen chronologischen und stilistischen Bestimmung der einzelnen Denkmale gelangen soll. Diese der Kunsttopographie zugrunde gelegte stilgeschichtliche Untersuchung deckt sich insofern mit dem eigentlichen Zweck der Kunsttopographie selbst, als die zusammengehörigen Denkmale die Entwicklungsstadien der territorialen Kunst darstellen und die künstlerischen Elemente des Gebietes bilden, deren Erforschung und Bekanntmachung die ideale Mission der Kunsttopographien ist. Um die alphabetische Reihenfolge nicht aufgeben zu müssen und die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge doch zu einem übersichtlichen Ganzen schließen zu können, wurden die allgemeinen Resultate der dem Band zugrunde liegenden Forscherarbeit, in einer kunstgeschichtlichen Übersicht vereinigt, dem alphabetischen Teil vorausgestellt. Von dieser kunstgeschichtlichen Übersicht bearbeitete Professor M. Hörnes die Prähistorischen Denkmale, M. Nistler die Römischen Denkmale und Hans Tietze die Denkmale der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit.

Dem Rahmen dieser Zeitschrift entsprechend sei ein kurzes Referat über die Ergebnisse des letzten Abschnitts gegeben, dessen Denkmal-

bestand zudem den weitaus größten Teil der Kunsttopographie ausmacht. Daß diese Ergebnisse in einem an den fruchtbaren Rebenufern der Donau gelegenen Bezirk, den die großen westöstlichen Heer- und Handelsstraßen seit den ältesten Zeiten durchkreuzten und wo berühmte Klöster seit dem frühen Mittelalter anregende Kulturzentren bildeten, reich sind, braucht kaum gesagt zu werden. Trotz der ungeheuren Verwüstungen durch Elementarereignisse und Kriege sind noch einige romanische und gotische Denkmale von allgemeiner historischer Bedeutung erhalten, wovon hier nur die aus dem Beginn des XIII. Jh. stammenden Wandmalereien im Passauer Hof in Krems mit Darstellungen aus dem Kreise der Aesopischen Fabeln und der Physiologus-Illustrationen erwähnt seien. Der gotische Baustil zeitigte besonders in der Wachau und in Krems und Imbach interessante Kirchenanlagen und herrschte bis an das Ende des XVI. Jh., wo er von der Barocke abgelöst wird. Die Renaissance wurde nie bodenständig, wenn ihr auch einige bedeutende Denkmale, wie das wahrscheinlich von Alexander Colin stammende Freigrab des Hans Georg von Kuefstein in der Wallfahrtskirche Maria Laach zu verdanken sind. Auch die Maler der Donauschule sind nur spärlich vertreten. Mit der Vorbereitung der Gegenreformation erstarkte das künstlerische Leben wieder, und der Grund zur reichen Blüte der Barockkunst wurde gelegt. Cyprianus Biasino baut in Göttweig die erste Barockkirche Österreichs, indem er die 1580 niedergebrannte gotische mit Beibehaltung des alten Grundrisses, dem modernen Formstil entsprechend wieder aufbaut und so die Barocke als direkte Fortsetzung der Gotik einführt. Aber auch ohne diese materielle Grundlage baut er die Kirche in Krems in Fortsetzung der gotischen Grundrißtradition. Die allzu verbreitete Anschauung, daß die süddeutsche Barocke nur als »Jesuitenstil« in Anlehnung an die Bauten Vignolas bestanden habe, wird durch diese Beispiele, denen sich viele andere gesellen dürften, hinfällig. Die großzügige neue Klosteranlage in Göttweig von Hildebrand, dem berühmten Konkurrenten des Fischer von Erlach, ferner die herrliche Barockkirche und das Kloster in Dürnstein von Prandauer, dem Erbauer der Stiftskirchen von Melk und Herzogenburg, seien als hervorragendste Beispiele aus dieser durch Denkmale am reichsten vertretenen Zeit genannt. Von Barockmalern finden sich Werke von Altomonte, I. R. Byß, Troger und in größter Anzahl von Johann Martin Schmidt, dem bekannten Kremser Schmidt, dessen Altarbilder zu den liebenswürdigsten und hinreißendsten Werken der gesamten Barockkunst gezählt werden müssen. Damit ist nur das Allerwichtigste erwähnt. Auf die reichen Sammlungen und Interieurs des Stiftes Göttweig z. B., sowie des Schlosses Grafenegg oder etwa die reizvollen Formen der zahlreichen Bildstöcke, Pestsäulen usw., die als die

bodenständigsten und volkstümlichsten Kunstdenkmale von oft bedeutender künstlerischer Ausführung den Lokalhistoriker besonders fesseln, und deren eminenter Stimmungswert sie wichtiger als manches Kunstwerk von allgemeiner Bedeutung erscheinen läßt, kann hier nicht eingegangen werden.

Tietze hat die schwierige und überaus mühsame Aufgabe, die Masse der vorhandenen Denkmale zu einem übersichtlich geordneten Ganzen zu vereinen, in dem jede Ortschaft für sich wieder in ihrer historischen Entstehung als Einzelindividuum skizziert erscheint, und daraus das historische Fazit zu ziehen, in glänzender Weise bewältigt. Als wünschenswerte Neuerung für die folgenden Bände erscheint mir nur ein Abbildungsnachweis in der kunstgeschichtlichen Übersicht und eine möglichst lückenlose Abbildung gerade derjenigen Denkmale, die in dieser Übersicht als historisch bemerkenswert genannt und besprochen sind.

Ernst Diez.

Paul Weber. Baugeschichte der Wartburg. Sonder-Abdruck aus: Die Wartburg ... dargestellt in Monographien ... und bearbeitet vom Herausgeber Max Baumgärtel Berlin, Hist. Verl. Baumgärtel 1907.

Von dem monumentalen Werke über die Wartburg muß auch im Repertorium aus dem Grunde besondere Notiz genommen werden, weil in einem größeren Abschnitt, der als Sonderdruck vorliegt, die Baugeschichte der Burg eine ausführliche Darlegung erfährt, die für die Geschichte speziell des romanischen Profanbaues von grundlegender Bedeutung wird. Der romanische Palas der Burg nimmt ja eine ganz einzigartige Stellung dadurch ein, daß er niemals einer gewaltsamen Zerstörung ausgesetzt gewesen, und daß auch die Wiederherstellung verhältnismäßig schonend vorgenommen worden ist. So ist er auch heute noch das wichtigste Zeugnis des romanischen Wohnbaus. Zu dem reichen Denkmalbestande, den das Landgrafenhaus und weiterhin die übrigen Bauten der Burg schon an sich repräsentieren, treten urkundliche Zeugnisse: Rechnungsbücher und Bauakten, die ohne allzugroße Lücken bis zum Jahre 1448 hinaufreichen. Durch genaueste Kenntnis des Denkmälerbestandes nicht weniger als der urkundlichen Nachrichten ist es nun Weber gelungen, ein überaus anschauliches und überzeugendes Bild der Baugeschichte der ganzen Burg zu geben.

Zweifellos ist die Anlage der Burg das Werk Ludwigs des Springers, der auch als Erbauer des Landgrafenhauses immer noch hie und

da herumspukt. Davon kann natürlich keine Rede sein. Nur der bis ans Ende des 18. Jahrhunderts im wesentlichen erhalten gewesene Bergfried ging vielleicht auf die erste Anlage Ludwigs zurück; möglicherweise auch die Anlage der selbständig für sich stehenden Burgkapelle. Daß wir es im Landgrafenhause mit einer Schöpfung des spätromanischen Stils zu tun haben, ist nicht zu bezweifeln, aber über die genauere Datierung herrschten Zweifel. Ref. selbst hatte in seinen »Studien zum romanischen Wohnbau« (Straßburg 1902), die von Weber nur noch in den Anmerkungen verwendet werden konnten, mit anderen an Landgraf Hermann I. gedacht, besonders mit Beziehung auf das ursprünglich offenbar nicht geplante zweite Obergeschoß. An diesem Punkte setzt nun zunächst die exakte Arbeit des Fachhistorikers ein, und die gemeinsame Arbeit von Kunst- und Fachhistoriker führt zu den schönsten Resultaten. K. Wenck macht in seiner (bereits 1898 geschriebenen) »ältesten Geschichte der Wartburg von den Anfängen bis auf die Zeiten Hermanns I.« darauf aufmerksam, daß von 1113—1227 die Grafen von Wartberg als Vasallen des Landgrafen auf der Wartburg gesessen haben — also herrschaftliche Beamte, Burggrafen. Es scheint verwunderlich, warum die Landgrafen, wenn die Wartburg ihr bevorzugter Sitz war, besondere Burggrafen neben sich gehabt haben sollen. Und diese Annahme, daß die Wartburg den Landgrafen bereits im 12. Jahrhundert als Lieblingssitz diente, ist unbewiesen und unwahrscheinlich. Dagegen deutet alles darauf hinauf Einzelnes kann nicht näher eingegangen werden — daß Hermann I. und wohl auch schon Ludwig III. in Eisenach Hof gehalten haben. Nur von der Stadt Eisenach ist überall die Rede; ihr, die bis auf seine Zeit in den gleichzeitigen Quellen kaum genannt wurde, wendet Hermann I. seine entschiedenste Fürsorge zu. Noch 1211 erscheint die Wartburg nur als eine Festung, die Hermann aufsucht, um sich vor seinen Feinden zu retten. Auch Ludwig IV. und die h. Elisabet werden erst von 1224 an in den gleichzeitigen Quellen mit der Wartburg in Beziehung gebracht, so daß vor dieser Zeit eine landgräfliche Hofhaltung auf ihr nicht bestanden haben wird. In diesem Jahre vollzieht Elisabet auf der Wartburg ihre zweite Niederkunft; die erste war auf Schloß Kreuzburg an der Werra erfolgt. Der Biograph ihres Gemahls, Kaplan Bertold, erklärt dies näher: »Zur Milderung der Schmerzen ihrer Niederkunft bot die Wartburg Bequemlichkeiten.« So muß also um diese Zeit eine durchgreifende Umänderung mit der Wartburg vor sich gegangen sein: aus der Festung wurde ein Wohnsitz des landgräflichen Hauses. Alle Erzählungen von der auf der Wartburg verlebten Jugend Elisabets, vom Sängerkrieg auf der Wartburg können gegenüber den geschichtlich bezeugten Tatsachen nicht bestehen. Gerade aber dieses Sagengestrüpp hatte bisher von

einer kritischen Nachprüfung an der Hand der gleichzeitigen geschichtlichen Quellen abgehalten.

Und das Ergebnis der stilkritischen Durcharbeitung des Baues selbst ist dasselbe. Zunächst stellt Weber fest, daß die äußere Erscheinung des Palas auf den Ausgang des 12. und die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts deutet.

Weiter betont er die überaus reiche Mannigfaltigkeit der Formen und Motive, die trotzdem deutlich bezeuge, daß »all diese Zierstücke in einem zusammenhängenden Zeitraum von nicht allzu weiter Ausdehnung geschaffen worden sind.« Dasselbe hat auch Ref. bereits (a. a. O. S. 196) ausgesprochen. Es ist nicht wunderbar, daß im Erdgeschoß noch manches Altertümliche, wie in dem Profil der Säulenbasen, so in dem Figürlichen und der Technik der Kapitelle begegnet. So erklärt sich aber auch, daß man mehrfach den unteren Geschossen ein höheres Alter zugeschrieben hat. Und Schwierigkeiten bleiben immerhin. Wenn Weber auf das Motiv des auf einem Ringe aufsitzenden Kämpfers besonders aufmerksam macht — ein Ausdrucksmittel, das »nur der reifste romanische Stil auf der Höhe des Reichtums seiner Ausdrucksmittel« habe entwickeln können und beweise, daß auch das Erdgeschoß der spätesten romanischen Epoche angehöre — so muß doch gesagt werden, daß sich dies selbe Motiv bereits in Schwarzrheindorf, also um die Mitte des 12. Jahrhunderts findet. Auch die Kaiserpfalz in Gelnhausen ist nur mit Vorsicht als Vergleichsmaterial zu benutzen; sie ist nicht nur das Denkmal einer anderen provinziellen Richtung, sondern wie Ref. nachgewiesen zu haben glaubt (vgl. diese Zeitschrift Jhrg. 1904, S. 133) von Frankreich her stark beeinflußt jedenfalls von allen anderen deutschen Pfalzenbauten vollständig abweichend.

Das letztlich Ausschlaggebende für unsere Stellung zur Datierung ist eben doch der mit höchster Wahrscheinlichkeit geglückte Beweis des Historikers, daß vor 1224 kaum eine Hofhaltung auf der Wartburg bestanden haben kann. Als Erbauer käme danach nur Landgraf Hermann (1190—1217) und Ludwig IV. der Heilige (1217—1224) in Betracht. Aus historischen Gründen kommt Weber dazu, den Beginn des Baues in die Jahre 1205—1210 zu verlegen. Daß ursprünglich nur das erste Obergeschoß geplant war, ist sicher; doch ist es wahrscheinlich, daß auch das zweite Obergeschoß noch von Hermann begonnen worden ist. Den Grund dafür sucht Weber feinsinnig in dem zweifellos — besonders in seinen letzten Jahren — als pathologisch zu bezeichnenden Geisteszustande des Landgrafen. Das Begonnene hat dann Ludwig IV. zu Ende geführt; sparsamer und mit künstlerisch nicht auf der Höhe des Übrigen stehenden Kräften. Das wird im einzelnen in ganz ausgezeichneter

Weise beleuchtet. Etwa 1223 wird der Bau vollendet gewesen sein, so daß ihn die h. Elisabet beziehen konnte. Damit sind die Daten über die Erbauung der Wartburg auf eine neue und zuverlässige Basis gestellt.

Im einzelnen führt Weber den Nachweis, daß sich der ursprüngliche Zugang an der Nordseite des Palas befand und zwar bis zur Zeit Friedrichs des Freidigen, der das neue Landgrafenhaus direkt an die Nordseite anbaute und dafür an der Fassade einen Treppenturm errichtete, dessen spitzbogige Türen im ersten und zweiten Obergeschoß noch in Zeichnungen der Bauakten von 1840 erhalten waren.

Auch sonst ergeben sich zahlreiche neue Resultate. In der jetzigen »Hofküche« ist mit großer Wahrscheinlichkeit das Schlafzimmer des herrschaftlichen Paares zu sehen.

Die Kapelle ist ja zweifellos noch romanisch, und die Annahme hat viel für sich, daß sie noch vor 1224 entstanden ist. Durch den großen Saal im zweiten Obergeschoß war der des ersten sowieso halb überflüssig. Und für die h. Elisabet mußte eine Kapelle nahe ihren Wohnräumen von besonderer Wichtigkeit sein.

Daß die heutige Rekonstruktion des großen Saales unbefriedigend ist, wird allgemein zugegeben: sehr wohl läßt sich denken, daß das Dach ursprünglich, wie Weber denkt, auf der Zwischenwand, nicht der West-, der Fassadenwand aufgelegen hat, und die vorgelagerte Galerie ein selbständiger Teil mit Wehrgang und Zinnenkranz war. »Wandmalereien« waren hier gewiß nicht angebracht, wohl aber Deckenmalereien, auf die sich der Bericht Joh. Rothes über den Brand von 1317 allein beziehen läßt.

Von sonstigen Einzelheiten ist interessant die von E. Martin gegebene Deutung des Tympanons über dem Eingangsportal. Es ist der im »Wolfdietrich« erzählte Tod des Königs Ortnit, der auszieht, sein Land von einem furchtbaren Drachen zu befreien, dabei aber trotz der Warnung in tiefen Schlaf verfällt. Im Schlaf wird er dann von dem Drachen überrascht. Das Relief, früher am Wachturme angebracht als eine an dieser Stelle sehr passende Mahnung zur Wachsamkeit, wäre interessant als Zeugnis für die Volkstümlichkeit des Epos. Noch interessanter wäre es, wenn sich dieser volkstümliche Stoff auch an den Portalen der Kirchen zu Altenstadt und Straubing verwendet nachweisen ließe (vgl. die Studien a. a. O. S. 173).

Das zweite, einzig erhaltene Relief, Simson mit dem Löwen, ist vielleicht der letzte Rest der Burgkapelle.

Die folgenden Abschnitte über die weitere wechselreiche Geschichte und Baugeschichte der Burg in all ihren sonstigen Anlagen bis zum Ausgange des Mittelalters, ihre Umwandlung in ein Festungsschloß im

16. u. 17. Jahrhundert, endlich die Geschichte des Verfalls im 18. und der Wiederherstellung interessieren hier natürlich weniger.

Die Illustration ist überaus reichhaltig und sorgfältig und bringt außer allem irgendwie wichtigem Erhaltenen in Gesamt- und Einzelaufnahmen zahlreiche Pläne, Aufnahmen aus den Bauakten, Zeichnungen bis ins 19. Jahrhundert hinein. Eine Regestentafel faßt die Hauptdaten übersichtlich zusammen.

Eine vorbildliche, vornehme Publikation, zu der die kunstgeschichtliche Forschung sich Glück wünschen kann. Daß infolge des sehr unbequem hohen Formats zuweilen der Wunsch nach einem Fernrohr zur Bewältigung des Textes wach wird, soll nicht verschwiegen werden.

Frankfurt a. M. *Karl Simon.*

Jan Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben. Mit 82 Abbildungen. Esslingen a. N., Paul Neffs Verlag (Max Schreiber). 1907. VI und 91 Seiten.

Es ist ein verhältnismäßig eng umschriebenes Gebiet, dessen Bearbeitung sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht hat, und es steht unter den für die Geschichte der romanischen Bildhauerkunst in Deutschland wichtigen Gebieten nicht in der vordersten Reihe. Erst in späteren Stilperioden hat der schwäbische Kunstgeist seine volle schöpferische Kraft entfaltet: Spätgotik und Renaissance bilden zusammen das klassische Zeitalter der schwäbischen Kunst, und erst in diesen vorgerückten Zeitabschnitten hat sie die hervorragende Stellung erlangt, die ihr in der Geschichte der deutschen Kunst des Mittelalters und der neueren Zeiten zukommt. Dagegen vermögen in der romanischen Periode — von der Baukunst abgesehen — die Erzeugnisse schwäbischer Kunstübung, einschließlich der Plastik, im Durchschnitt keine höhere als eine vorwiegend provinziale Geltung für sich in Anspruch zu nehmen.

Die schwäbische Landschaft ist trotzdem keineswegs arm an romanischen Bildhauerwerken. Wenn es hier auch an Proben einer monumentalen Großplastik gebricht, wie sie innerhalb des Rahmens romanischer Bauformen in Franken, wie in Ober- und Niedersachsen zu finden sind, so sind doch Beispiele einer gleichzeitig geübten tüchtigen Steinbildhauerkunst im Zusammenhange architektonischer Aufgaben auch auf schwäbischem Boden in größerer Anzahl nachweisbar, und die Werke eben dieser dekorativen Steinplastik sind es, auf deren Sammlung und Sichtung der Verfasser sein Augenmerk gerichtet hat. Ich glaube nicht, daß ihm ein namhafter Gegenstand unter denen, die hierhergehören, entgangen ist; im Gegenteil haben in seiner Arbeit neben den bekannten eindrucksvolleren Schöpfungen auch kleinere und selbst kleinste Kunst-

gebilde die ihnen gebührende Beachtung gefunden. Nicht minder ist der Fleiß zu loben, mit dem die Beschreibung der einzelnen Werke nach ihrer örtlichen Lage und ihrem sachlichen Inhalt gegeben ist. Wem es um die Kenntnis dieser besonderen Denkmälergruppe zu tun ist, dem ist hier ein ergiebiger und übersichtlicher Führer an die Hand gegeben.

Weniger kann ich mich mit der geschichtlich-kritischen Behandlung des Gegenstandes einverstanden erklären. Ich will nicht sagen, daß diese Seite der Sache vom Verfasser ganz außer acht gelassen sei. Es begegnen dem Leser hin und wieder neben der bloßen gegenständlichen Beschreibung oder Deutung die Ansätze auch zu einer Analyse der Form und den aus ihr sich ergebenden wissenschaftlichen Schlußfolgerungen. So, wenn die üppig wuchernde ornamentale Ausstattung der Kapelle von Murrhardt mit verwandten Erscheinungen im benachbarten Mainfranken zusammengehalten oder wenn die häufig wiederkehrende Ausfüllung der Rundbogenfriese mit figürlichen oder sonstigen Zierformen als eine Eigentümlichkeit des spezifisch schwäbischen dekorativen Stiles nachgewiesen wird u. a. m. Allein man vermißt doch ungern neben solchen vereinzelten Beobachtungen eine systematische Darstellung des Ganzen und mit ihr die Aufstellung oder die Beantwortung einer Reihe von weiteren Fragen, die das Thema stellt. Ich möchte dafür nur ein Beispiel statt vieler anführen. Für die aus dem 11. Jahrhundert stammenden Kirchenbauten des Hirsauer Benediktinerklosters, die den Ausgangspunkt einer einflußreichen und weitausgebreiteten geistlichen Bauschule gebildet haben, sind durch Dehio und v. Bezold wie durch Paulus bestimmte vorbildliche Anregungen nachgewiesen, die mit der Ordensregel der Cluniazenser von Burgund nach Hirsau verpflanzt worden sind. Wie verhalten sich nun die plastischen Bildwerke, die sich da und dort an den Werken dieser Hirsauer Schule finden oder auf sie zurückzuführen sind, zu jenen epochemachenden Schöpfungen dekorativer Plastik, mit denen zu gleicher Zeit die unter dem Einfluß von Cluny stehenden burgundischen Abteikirchen ausgestattet worden sind? Ein Werk etwa, wie das mit dem Salvator Mundi und seinen dienenden Engeln nebst zwei Donatoren geschmückte Tympanon der eng mit Hirsau zusammenhängenden Kirche von Alpirsbach im württembergischen Schwarzwald ist an stilistischer Durchbildung bedeutend genug, um eine solche Fragestellung nicht als unbegründet oder nebensächlich erscheinen zu lassen, vollends im Angesicht der Tatsache, daß sich auch in frühgotischer Zeit französische Einflüsse wiederholt gerade im Westen des schwäbischen Kunstgebietes in der Steinplastik geltend machen. Und ferner, ganz für sich allein betrachtet, was für eine Kunstfertigkeit ist es, die in dem Reliefbilde jenes Bogenfeldes wie auch weiterhin an den skulpierten Kapitälen und Säulenbasen des Langhauses im Innern der

Alpirsbacher Kirche hervortritt: ist es eine aus zweiter Hand empfangene und teilweise zur Manier erstarrte Kunstform, deren ursprüngliches inneres Leben vielleicht schon Jahrhunderte zuvor erloschen gewesen ist, oder sehen wir richtiger darin den Ausdruck einer zwar robusten, aber doch jugendfrischen autochthonen Kraft vorwiegen, so wie sie etwa auch in dem merkwürdigen Freudenstädter Taufbecken, das ja nach allgemeiner Annahme ebenfalls aus dem Kunstkreise von Hirsau stammt, oder an dem zuletzt genannten Orte selbst in jenem wuchtigen Figurenfriese wirksam ist, den der allein noch erhaltene nordwestliche Turm der jüngeren Klosterkirche aufweist? Nur nebenbei sei bemerkt, daß der Verfasser es sich mit der bildlichen Auslegung dieses Frieses doch wohl allzuschwer gemacht hat. Ich sehe, wie auch andere Beurteiler, in der Mehrzahl der Tiergestalten, die sich in dem Friese mit den Steinmetzenbildnissen und den Löwen begegnen — freilich sind sie arg von Wetter- und Brandschaden mitgenommen — weder Antilopen noch auch Symbole des der Sinnenlust erliegenden Menschen, sondern nichts als Hirsche, deren Verwendung, wenn man sie nicht ohne weiteres aus altchristlicher Überlieferung ableiten will, sich ebenso einfach aus dem Namen des Ortes erklären läßt; den Hirsch hat ja die Abtei auch später als redendes Bild in ihr Wappen aufgenommen. Vielleicht entschließt sich der Verfasser, in einer späteren, ausführlicheren Studie auch auf die erwähnten und andere Fragen der eigentlichen geschichtlichen Betrachtung näher einzugehen. Er wird damit den Dank, den wir ihm heute schulden, noch wesentlich zu vermehren imstande sein.

H. Weizsäcker.

Hans von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. — Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1907. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 55.)

»Was die darstellende Kunst des Mittelalters grundsätzlich von der antiken Kunst sowohl wie von der modernen unterscheidet, ist das, daß sie nicht um ihrer selbst willen besteht, vielmehr in erster Linie Vermittlerin der religiösen Ideen ist. Nicht die Ästhetik schreibt ihr ihre Gesetze vor, sondern die Kirche, und nicht in der Ausbildung schöner Formen allein sieht sie ihre Vollkommenheit, sondern in der Erziehung des Menschen zum Glauben.« Ich glaube nicht, daß diese Sätze, mit denen Verf. seine Arbeit beginnt und die dem Buche gleichsam als Legitimation dienen sollen, richtig sind. Aber es ist richtig, daß es in dem besonderen Wesen der mittelalterlichen Kunst begründet liegt, wenn man sich ihr in einer ganz anderen Weise, als es sonst möglich ist, von

der inhaltlichen Seite nähern kann, und daß deshalb ikonographische Untersuchungen für diese Epoche nicht nur berechtigt, sondern in mancher Hinsicht notwendig sind. Den Inhalt der Arbeit G.s bildet aber nicht eigentlich eine Ikonographie der einzelnen Darstellungsgegenstände, sondern eine Geschichte und Charakteristik der wichtigsten Stoffgebiete als solcher. Es ist eine Geschichte des Bilderkreises der kirchlichen Kunst des Mittelalters in Italien, mit besonderer Berücksichtigung der literarischen Quellen.

Die besten Arbeiten dieser Gattung hat die französische Kunstarchäologie geliefert; es sei besonders an Emile Mâles L'art réligieux en France erinnert. Eine spezielle Darstellung der italienischen Kunst des Mittelalters unter diesem Gesichtspunkte existierte dagegen noch nicht. Das Studium der französischen Kunst mußte zu allen derartigen Forschungen besonders locken, da das kirchliche Wissen und Denken des Mittelalters in Frankreich seine höchste Ausbildung gefunden hat; Italien bietet dagegen die einzige Möglichkeit, die kirchliche Kunst in ununterbrochener Tradition bis zu den Anfängen altchristlicher Kunst zurückzuverfolgen. Neben dieser offenbaren Wirkung der altchristlichen Tradition wäre es für Italien besonders interessant zu konstatieren, welchen Einfluß die byzantinische Kunst, deren Einwirkungen auf den Stil und die ikonographische Ausgestaltung einzelner Szenen ja bekannt sind, gerade auch auf die Entwicklung des kirchlichen Stoffgebietes in seiner Totalität ausgeübt hat. Das Fehlen einer Geschichte des byzantinischen Bilderkreises — im besonderen Hinblick auf die großen Bilderzyklen und Folgen — ist gerade bei der Lektüre des Buches von G. besonders fühlbar.

G.s Buch ist mit großen Kenntnissen und strenger Sachlichkeit geschrieben; es ist in jeder Beziehung zuverlässig, und tatsächliche Irrtümer sind kaum anzutreffen. (Zu p. 187, die Darstellung der hlgn. drei Mütter ist nicht identisch mit der sog. hlgn. Sippe.) Die Denkmälerkenntnis ist eine erschöpfende, und auch die literarischen Zeugnisse sind ergiebig und nicht nur auf das nächstliegende beschränkt. Am interessantesten sind die Abschnitte, in denen Kunst und Literatur in enge Parallele gerückt werden. Im übrigen aber leidet das Buch durch die Art der Darstellung, die sich allzusehr mit dem Ziel einer referierenden Tatsachenchronik bescheidet. Wäre dem Buche wenigstens ein resümierendes systematisches Kapitel beigegeben, das dem Leser die Frucht einer so mühsamen Arbeit böte, tunlichst in der greifbaren Gestalt abgerundeter Urteile — am liebsten eines Urteils über die Verschiedenheit der Ausgestaltung, die der kirchliche Bilderstoff im Lande der klassischen Kunst gegenüber dem klassischen Lande der kirchlichen Gelehrsamkeit erfuhr. Das Buch dürfte sich durch seine positiven Qualitäten in erster Linie eignen als brauch-

bare, praktische und zuverlässige Einführung in den Wissensstoff, der für ein ernsthaftes Studium der mittelalterlichen Kunst notwendig ist. Es wird aber auch sonst als Nachschlagewerk und Materialsammlung von Nutzen sein.

Swarzenski.

Beiträge zur Westfälischen Kunstgeschichte. Herausgegeben von Hermann Ehrenberg, Heft 1. **Ferdinand Koch,** Die Gröninger Ein Beitrag zur Geschichte der Westfälischen Plastik in der Zeit der Spätrenaissance und des Barocks. Heft 2. **Friedrich Born,** Die Beldensnyder. Ein Beitrag zur Kenntnis der Westfälischen Steinplastik im sechzehnten Jahrhundert. Coppenrathsche Buchhandlung. Münster (Westf.) 1905.

Die Reihe dieser Veröffentlichungen, die der Erforschung eines bislang stark vernachlässigten Kunstgebietes gewidmet sind und für deren Zustandekommen sowohl dem Herausgeber wie dem Verleger besonderer Dank gebührt, wird mit einem stattlichen mit 31 Tafeln versehenen Band eingeleitet. Er ist den Schöpfern jener zahlreichen Altäre, Grabmäler, Epitaphien usw. gewidmet, mit denen die breiten Pfeiler und Wände der mittelalterlichen Dome in Münster, Paderborn, Minden und Osnabrück behangen sind, einer Künstlerfamilie, die durch anderthalb Jahrhunderte hindurch die westfälische Plastik beherrscht hat. Der älteste, Heinrich Gröninger (ca. 1560—1631), hat fast ausschließlich für den Paderborner Dom gearbeitet, Gerhard (1582—1652), Johann Mauritz (gestorben 1707) und Johann Wilhelm Gröninger (1675—1732) waren hauptsächlich in Münster tätig. Ihnen schließen sich einige geringere, zum Teil verschwägerte Bildhauer an: Hans Lacke, Johann Kross, Wilhelm Spannagel, W. H. Kocks und der sonderartige Adam Stenelt, der in Osnabrück lebte. Ihr bevorzugtes Material ist der feinkörnige Baumberger Stein, ein kalkiger Sandstein, der von einem niedrigen, im Süden von Münster gelegenen Höhenzuge gewonnen wird und dessen leichte Bearbeitung solche Virtuosenstücke wie das Dorgelo-Epitaph (Taf. X) gestattet.

Auf Grund archivalischer und stilkritischer Forschungen gelingt es Koch, den Hauptbestand der plastischen Arbeiten jener Zeit auf die genannten Künstler zu verteilen, und es beeinträchtigt kaum den Wert der sorgfältigen und fleißigen Arbeit, wenn man gerade nicht unbedingt in allen seinen Zuschreibungen dem Verfasser Folge leistet wie bei der Zuweisung des Westerholt- und des Huichtebruch-Epitaphs im Dom und der beiden diesen verwandten Kerckerinck- und Hausmann-Epitaphien in der Überwasserkirche zu Münster an Gerhard Gröninger. Ihre nüchternen, leblosen und eckigen Figuren haben mit dem geschmeidigen,

in gefälligen Linien komponierten Gestalten dieses temperamentvollen Künstlers nichts gemein, ebensowenig wie m. E. die Figuren der auf S. 86ff. erwähnten Holzreliefs im Besitz des Landesmuseums zu Münster.

Außer den von Koch aufgeführten Werken werden von ihm selbst nachträglich noch mehrere jetzt im Landesmuseum befindliche Arbeiten: vier Reliefs (»Kreuztragung«, »Christus vor dem hohen Rat«, »Auferstehung« und Martyrium der h. Katharina) dem Gerhard, ein Kruzifixus und ein Ecce homo dem Johann Mauritz und ein Antonius v. Padua dem Johann Wilh. Gröninger zugeschrieben. Hinzufügen möchte ich noch an Werken im Stile Gerhards: einen reichen Kamin im Rombergschen Schloß zu Buldern, zwei Rundreliefs in der Kirche zu Hiddings und eine Gruppe »Begegnung Mariä und Elisabeths« in einem Heiligenhäuschen bei Freckenhorst.

Kann die Arbeit von Koch im wesentlichen als abschließend bezeichnet werden, so bedarf dagegen die Untersuchung Borns über die Beldensnyder noch sehr der Ergänzung. Freilich das Werk des ziemlich unbedeutenden Johann Beldensnyder, der nach Vertreibung der Wiedertäufer (1535) den münsterischen Dom mit einem neuen Lettner, Hauptaltar, Sakramentshäuschen und mehreren Epitaphien schmückte, auch in Osnabrück tätig war und das Schloß in Burgsteinfurt mit einem schönen Erker versah, ist wohl vollständig zusammengestellt. Einige seiner Arbeiten sind inzwischen im Landesmuseum untergebracht. Bei der Aufdeckung der alten Polychromie fanden sich auf dem Relief mit der Anbetung der Könige (Tafel XVb) oberhalb der Figuren zwischen den Pilastern in Tempera gemalte Engel, Hirten und Begleiter der Könige. Die beiden Vasen in Relief über den Löwenmasken und die Rosetten neben den Wappen sind als spätere Zutaten entfernt worden.

Dem vorzugsweise im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts tätigen Meister, als dessen Hauptwerke Born den Einzug Christi in Jerusalem, der ehemals den Westgiebel des Domes zu Münster schmückte, und die Vinnenberger Altartafeln nennt, und dem er außerdem noch einige kleinere Werke, Epitaphien im Kreuzgange und Vikarienkirchhofe des münsterischen Domes und einige Bildwerke in der Kirche zu Herzfeld (Kr. Beckum) zuweist, wird der Verfasser weder in seiner Bedeutung noch im Umfang seiner Tätigkeit gerecht. Von ihm, den Born ohne hinlänglichen Beweis Henrik Beldensnyder nennt, ist zunächst die aus überlebensgroßen Freifiguren bestehende Kreuzigungsgruppe im Landesmuseum zu nennen, die nebst anderen zahlreichen Skulpturen von den Wiedertäufern zerschlagen und zur Verstärkung der Kreuzschanze benutzt, Winter 1897/8 von Max Geisberg wieder aufgefunden und Sommer 1907 vom Berichterstatter zusammengesetzt worden ist. Ferner arbeitete er für das

Zisterzienserkloster Marienfeld (bei Gütersloh) einen Lettner der Ende des 18. Jahrhunderts zerstört worden ist. Die noch vorhandenen 0,69 m hohen sitzenden Apostelfiguren, die denselben schmückten, zeigen eine Größe der Auffassung und ausdrucksvolle Charakterisierung wie wenige Werke dieser Zeit. Unter dem Lettner stand ein Altar mit der Passionsgeschichte und ein anderer mit der Legende des Einsiedlers Antonius (Sub doxali in medio altarium S. Crucis et S. Anthonij affixa tabula . . . Chronik von Marienfeld von Hermann Hartmann 1715). Der Passionsaltars steht jetzt im nördlichen Querschiff, die Hauptteile des Antoniusaltar sind aus dem Besitz zweier Landwirte in der Nähe von Marienfeld für das Landesmuseum erworben worden.

Auch in Osnabrück lassen sich zahlreiche Werke seiner Hand nachweisen: acht lebensgroße stehende Apostel im Chorumgange des Domes, nach dem Wappen der Stifter 1515—20 gearbeitet, neun stehende Apostel und ein Christus in halber Lebensgröße in der Schatzkammer des Domes, eine große Kreuzigungsgruppe an der »kleinen Kirche« neben dem Dom und zwei große Holzaltäre, der Margaretenaltar im Dom und der Hochaltar der Johanneskirche von 1512, denen beide die Flügel fehlen. Außer verschiedenen kleineren Arbeiten sind noch von Werken auf westfälischen Boden die Reste eines großen Steinaltars (Krönung Mariä, Wurzel Jesse, Baum mit den 12 Aposteln usw.) im Museum in Wiedenbrück zu nennen.

Bei den engen Beziehungen, die Lübeck im Mittelalter mit Westfalen verband, kann es nicht Wunder nehmen, auch dort Werke des Meisters zu finden, den Altar mit der Kreuzigung in der Brömerenkapelle in der Jakobikirche und die vier Reliefs mit Passionsszenen an der Rückwand der Chorschranken der Marienkirche, die 1584 restauriert worden sind, so daß die Inschrift des Meisters etwas verwischt ist. Da diese Werke in Baumberger Stein ausgeführt sind, erscheint ihr westfälischer Ursprung wahrscheinlich.

Unter den allen diesen Arbeiten gemeinsamen Merkmalen ist insbesondere hervorzuheben: der schwermütige bekümmerte Ausdruck der asketischen Köpfe mit ihren eingesunkenen Wangen, der selbst die Gesichter der Schergen sorgenvoll nachdenklich macht und als trüber Ernst das »Hosianna« des Volkes im Einzuge Christi (Taf. I) fast einem »Kreuzige!« ähnlich erscheinen läßt, die schlichte ungekünstelte Art der Bewegung und Haltung der Figuren, die frei ist von schnörkelhaften, nicht im Motiv selbst begründeten Gebärden, und im Zusammenhang damit die ruhige maßvolle Behandlung des Faltenwurfs, die jeden spielerischen Effekt verschmäht. Mag man den Meister Henrik Beldensnyder oder anders nennen, jedenfalls verdient er es, in die Reihe der besten deutschen Bildner seiner Zeit gestellt zu werden. *Adolf Brüning.*

Jos. Braun, S. I.: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Erster Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln und 22 Abbildungen im Text (XII, 276 S.). Freiburg 1908.

Der Verfasser hat sehr schnell sein Versprechen erfüllt und seinem Buche über die belgischen Jesuitenkirchen den ersten Band eines größeren Werkes »Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten« folgen lassen. Die Art der Behandlung ist die gleiche wie in der früheren Arbeit: der Autor hat das handschriftliche Material sehr sorgfältig gesammelt und schildert auf dieser Basis jede einzelne Kirche, wobei er sich nicht auf das rein Architektonische beschränkt, sondern auch die Innenausstattung berücksichtigt, soweit sie künstlerische Bedeutung zeigt. Es sind exakte Inventarisierungen, ohne daß aber dabei subjektive Empfindungen ganz fehlen. Kunsthistorische Gesichtspunkte interessieren den Autor wohl ganz besonders, aber man fühlt an den weiten Exkursen über feierliche Grundsteinlegungen, Konsekrationen und Spenden, daß er auch an all den Persönlichkeiten, die an den Kirchenbauten direkt oder indirekt teilgenommen haben, ein warmes Interesse hegt. Um die Geschichte der Kirchen rankt sich ungezwungen eine Geschichte des Ordens und aller jener, die ihm nahe gestanden sind.

Das umfangreiche Studienmaterial erforderte eine systematische Abgrenzung, die der Autor dadurch vollzieht, daß er die Entwicklung des Ordens in Deutschland betrachtet. Ursprünglich waren für die Länder jenseits der Alpen zwei Ordensprovinzen, die niederdeutsche und die oberdeutsche, errichtet worden. Die niederdeutsche wurde 1564 in eine belgische und eine rheinische[1]) Provinz geschieden; wegen Zunahme der Niederlassungen wurde aber die letztere 1626 abermals getrennt, in eine niederrheinische[2]) und eine oberrheinische Provinz. Wenn nun der Verfasser die ungeteilte rheinische und die niederrheinische Ordensprovinz zusammenfaßt, so hat ihn auch ein kunstgeschichtliches Motiv bei dieser Disposition geleitet. Die Auffassung der Baukunst ist in diesen Gebieten eine einheitliche: die Jesuitenkirchen zeigen nämlich durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch mit wenigen Ausnahmen ein gotisches Gepräge; es sind zwar die verschiedensten Modifikationen, bald stärkere, bald geringere Anlehnungen an den vom Süden her in ganz Deutschland eindringenden Stil vorhanden, aber das mittelalterliche Element dominiert. Während so einerseits die traditionelle Bauweise zähe

[1]) Sie umfaßte: Rheinland, Westfalen, Niedersachsen, Pfalz, Elsaß, Franken, Hessen und das Mainzer Gebiet (Braun, S. 1).

[2]) Sie umfaßte: Rheinland, Westfalen und Niedersachsen (Braun, S. 1).

weiter lebt, zeigt sich doch in vielen Details ein merkliches Näherrücken an die neue Baukunst und nicht selten, besonders im Anfang, wird einem mittelalterlich empfundenen Kirchenbau ein ganzer Bauteil in vollständig heterogener Ausführung angeklebt. (Portal an der Kirche des hl. Johannes d. T. zu Koblenz.) Noch merkwürdiger wird die Gesamtwirkung durch die innere Ausstattung, da die Altäre voll dem Zuge der Zeit folgen. Die Übergänge von der Gotik zur Bauweise des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts sorgfältig aufgewiesen zu haben, ist eine wertvolle Tat des Autors. Uns fesselt aber weit mehr das souveräne Schalten der Architekten jener Tage mit den heterogensten Bauformen, denn in diesem Zug tritt uns voll das Kunstempfinden des 17. Jahrhunderts entgegen.

In dem Festhalten an der Gotik müssen wir — wie schon in der Besprechung der ersten Arbeit des Autors dargelegt wurde — eine große allgemeine mitteleuropäische Strömung erkennen. Immerhin lohnt es sich zu fragen, woher das kompakte Auftreten gerade in diesen Gebieten? Die Erscheinung ist keineswegs durch eine absichtliche retrospektive Bautendenz bedingt, sondern die Erklärung liegt in der Individualität der Meister: es sind einfache Menschen, die zwar nicht ganz unberührt von der Kunstentwicklung blieben, aber im wesentlichen doch an der Tradition der heimischen Scholle festhielten[3]). Meister, wie Johann Roßkott, der die Kollegskirche zu Münster baute, oder Christoph Wamser, der Architekt der Kölner und wohl auch der Molsheimer Kollegskirche[4]), dürften kaum über ihren engen Heimatskreis hinaus zu Ansehen gelangt sein. Bisweilen kamen Pläne von auswärts; so fand der Autor für die Maria Himmelfahrtskirche zu Köln Pläne in der Pariser Sammlung von Entwürfen zu Jesuitenbauten, die nach der Bezeichnung (Idea Bavarica) aus Bayern stammen, aber sie gelangten nicht zur Ausführung. Auch die interessanten Entwürfe des Antonio Petrini für die Kirche des hl. Franz Xaver zu Paderborn blieben auf dem Papier; hier waren aber nicht künstlerische, sondern materielle Ursachen entscheidend.

In Rom, wohin die Pläne nach der Ordensregel gesandt wurden, mag man wohl bisweilen erstaunt gewesen sein, es wurden zwar kleine Veränderungen in einzelnen Fällen vorgenommen, aber an der heimischen Stilauffassung ernstlich zu rütteln lag eigentlich kein zwingender Grund vor, da es sich meistens um Langhäuser handelte, bei denen das Mittelschiff über die Seitenschiffe dominierte. Ganz verlassen wurden die Bahnen der Gotik in der niederrheinischen Ordensprovinz erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts (S. 3). Unter den von Braun angeführten Kirchen ist

3) »Die Architekten, welche die Pläne entwarfen, gehörten, ganz anders wie in den belgischen Ordensprovinzen, meist nicht dem Orden an« . . . Braun S. 6.

4) Braun S. 6.

jene der Unbefleckten Empfängnis zu Büren kunsthistorisch die interessanteste. Ein Zentralbau, in dessen Fassade, obgleich erst 1757 beendet, noch der römische Typus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftritt, während sich um das Hauptportal schon eine Rokokoumrahmung zeigt (S. 241).

Neben der Lösung rein architektonischer Fragen beschäftigt sich der Verfasser auch in weitem Maß mit der Innendekoration. Er bringt Daten über Stukkaturen, Fresken, Hochaltäre, Skulpturen und stellt so weit als möglich auch auf diesem Gebiete die Meister fest. In einem Anhang über stilistische Eigentümlichkeiten der Jesuitenkirchen überhaupt versucht er auch einen Beitrag zur Geschichte des Ornaments, speziell des Knorpelornaments, zu liefern. Für den Kunsthistoriker hat der Autor vor allem gearbeitet: seine eminent sachlichen und stets die sicherste historische Basis suchenden Ausführungen bilden ein Spezialwerk, über welches ein die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zusammenfassender Autor nicht hinweggehen wird können, aber auch der Kulturhistoriker findet in diesem Buch manche Anregung.

Hugo Schmerber.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut, herausgegeben von der Direktion, Originaltreue Lichtdrucke der Hofkunstanstalt Albert Frisch. Frankfurt a. M. 1908, Selbstverlag des Städelschen Kunstinstituts.

Von dem Bestand an Zeichnungen alter Meister in den öffentlichen Sammlungen ist ein erheblicher Teil in den letzten Jahrzehnten photomechanisch reproduziert worden. In Deutschland sind nicht nur Mappenwerke mit den Blättern der Kabinette von Berlin, München und Dresden erschienen, selbst kleine Sammlungen wie Leipzig und Köln, haben ihre besten Zeichnungen in Abbildungen herausgegeben. Der Kunstforscher bedauert allerdings, daß gewöhnlich nur diese kostspieligen Mappen erscheinen, und nicht die Möglichkeit geboten wird, wie in Florenz und Paris, Photogramme einzelner Blätter zu erhalten. In München wird diese Möglichkeit allerdings geboten.

Jetzt liegen der Prospekt und die erste Mappe aus Frankfurt vor. Das Städelsche Kunstinstitut unternimmt es, eine Auswahl seiner Zeichnungen alter Meister herauszugeben. Als Kupferstichkabinett wie als Gemäldegalerie steht die Frankfurter Sammlung den drei großen deutschen Museen quantitativ, aber nicht qualitativ nach. Die Sammlung der Zeichnungen ist nicht sehr groß, enthält aber viel Gutes und manches Außerordentliche. Einige Frankfurter Zeichnungen sind in das große Werk, das die Direktion der Albertina herausgibt, aufgenommen worden.

Eine ältere Ausgabe der Frankfurter Blätter von Nöhring in Lübeck ist ziemlich verschollen. Publiziert sollen jetzt 100 Blätter werden, in 10 Lieferungen. Jede Lieferung kostet 16 Mk. Die im Selbstverlage des Städelschen Institutes erscheinende Veröffentlichung ist wesentlich billiger als die technisch gleichwertigen Publikationen. Die Lichtdrucke sind von der rühmlich bekannten Firma Frisch in Berlin ausgeführt, werden mit Druck von mehreren Platten allen Eigentümlichkeiten der Originale gerecht, bieten vollkommene Faksimiles, ähnlich wie die kürzlich herausgekommenen Nachbildungen der Oxforder und der Amsterdamer Zeichnungen. Man hat selbst im Papier die Nachbildung dem Original angepaßt, z. B. in der vorliegenden ersten Lieferung eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbeins auf Papier mit hohem Glanze gedruckt.

Der Prospekt nennt keinen Herausgeber. Vermutlich wird die Auswahl von dem tatenfrohen Direktor des Städelschen Instituts Swarzenski getroffen. Die Gewähr, daß die Interessen der Kunstforscher dabei berücksichtigt werden, und daß ein vorsichtig siebender Geschmack alles Zweifelhafte und Minderwertige ausschließt, ist gewiß gegeben.

Der Inhalt der ersten Lieferung ist glücklich gewählt.

Von Dürer finden wir das berühmte, bei Lippmann publizierte Blatt mit den beiden weiblichen Kostümfiguren, eine Zeichnung, die wohl 1495 entstanden ist. Die eine Frau scheint in Venedig nach der Natur aufgenommen zu sein. Vielleicht ist das Blatt etwas später in Nürnberg mit Hilfe einer venezianischen Studie ausgeführt. Zum ersten Male veröffentlicht, so viel ich weiß, wird das zweite Blatt, das unter Dürers Namen erscheint, der Entwurf zu einem Glasfenster, mit dem hl. Georg. Diese Zeichnung wurde in der Versteigerung der Mitchell-Sammlung (Nr. 32) als »Dürer« angeboten, fand nicht allgemeine Anerkennung und wurde verhältnismäßig billig für das Städelsche Institut erworben. Die Veröffentlichung des schönen Blattes, das etwa 1500 entstanden ist, erscheint um so dankenswerter, wie die Fragen, die sich an diese Zeichnung und eine Reihe stilverwandter Holzschnitte hängen, noch nicht beantwortet und in der mächtig angeschwollenen Literatur eher verwirrt als der Lösung näher gebracht worden sind. Die Silberstiftzeichnung vom älteren Holbein mit vier Studienköpfen ist in der vortrefflichen Holbein-Monographie von Curt Glaser (Leipzig, Hiersemann) unter Nr. 98 katalogisiert. Hier findet man angegeben, in welchem Verhältnis das Blatt zu einer anderen in Frankfurt bewahrten Zeichnung, dem Entwurf zu einem Allerheiligenbilde, steht.

Vom alten Pieter Bruegel eine sehr interessante Federzeichnung in der bekannten rein zeichnerischen, vielfach punktierenden Manier,

zwei Rabbiner darstellend, Nr. 73 in dem Katalog der Bruegel-Zeichnungen von René van Bastelaer. Die Frankfurter Sammlung ist reich an Bruegel-Zeichnungen. Hoffentlich bringt die Publikation noch mehr davon, zum Ruhme des noch immer unterschätzten Meisters.

Das große, recht fade Porträt von Hendr. Goltzius, datiert 1588, das ganz vortrefflich mit seinen Farben wiedergegeben ist, hätte vielleicht fortbleiben können. Sehr willkommen ist dagegen die schöne Zeichnung van Dycks, die Vorlage für den Stich in der »Ikonographie« (Wib. 318, Adam de Coster). Wie hoch stehen solche Zeichnungen des Meisters über den kleinen Ölbildern, die als Vorlagen für die Ikonographie angefertigt wurden!

Von Rembrandt wird eine vortreffliche und allgemein anerkannte, in Hofstede de Groots Katalog beschriebene Zeichnung publiziert, zwei Männer beim Zerlegen von Schweinen. Die Skizze stammt aus der früheren oder doch mittleren Zeit des Meisters.

Von italienischen Namen: Francesco Bonsignori und Domenico Campagnola. Von dem zweiten eines jener nicht seltenen Landschaftsblätter, hier als Staffage zwei Männer mit einem Globus, dem Bonsignori zugeschrieben ein grandioser, in starker Verkürzung gesehener jugendlicher Männerkopf. Ich weiß nicht, auf wessen Autorität die Zuschreibung steht. Morelli und Berenson scheinen das Blatt nicht zu erwähnen. Die Zeichnungen, die sonst unter Bonsignoris Namen gehen, sind etwas härter und strenger. Schließlich ist die französische Kunst durch eine Zeichnung von Fragonard vertreten. Trotz der Plumpheit des Dargestellten ist mit licht und leicht tuschender Behandlung viele Anmut über das Blatt gebreitet.

Mit lebhaftem Interesse wird man nach dieser Probe den Fortgang des Werkes verfolgen. *Friedländer.*

Oswald Sirén, Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei. Kunstwissenschaftliche Studien Band I, Leipzig, Klinckhardt und Biermann 1908. 108 S. und 35 Abb. in Autotypie auf Tafeln.

Wie das 14. Jahrhundert historisch ein Übergangsgebiet ist, so steht die Methode seiner Erforschung schwankend zwischen zwei Extremen. Lange blieb diese sonderbarste Epoche fast unbeachtet. Die Spezialisten für Mittelalter drangen höchstens bis ca. 1330 vor, bis zu Giotto und Giovanni Pisano, bis zum Ende der wirklich schöpferischen Zeit des gotischen Stils in den Ländern nördlich der Alpen. Die Renaissanceforscher gingen nur zaghaft bis gegen das Jahr 1400 zurück. Dazwischen lag ein neutraler Pufferstaat, und es war von Bedeutung, welche Partei

ihn endlich annektieren würde. Die zuletzt genannte hat sich dazu ermannt, resolut die Grenzen der Renaissance bis 1300 vorgeschoben. Nun mußte das Neuland urbar gemacht werden. Man tat es mit den Maximen, die sich im Stammland bewährt hatten. Das Trecento wurde der an Früh- und Hochrenaissance ausgebildeten Methode unterworfen. Die Folgen sind oft verhängnisvoll gewesen. Zur Gruppierung der Werke, zur Aufstellung entwicklungsgeschichtlicher Reihen brauchte man Namen, lebendige Persönlichkeiten. Die mit der Stilkritik Hand in Hand gehende Urkundenforschung und Quellenkritik bot sie in Hülle und Fülle; nur die Brücken waren zu schlagen; schnell sind sie allerorten errichtet worden! — Wären die »Mittelaltrer« die ersten gewesen, das Bild des Trecento wäre heute nicht halb so lebendig — aber vielleicht klarer. Statt der bald unübersehbaren Menge fester Punkte, um die sich höchst schwankende Kreise ziehen, hätten wir wenige große, durchlaufende, sicher gezogene (freilich durch viel unbezeichneten Grund getrennte) Linien gewonnen und sähen deutlicher in die letzten Probleme der Stilentwicklung hinein.

Ich schicke diese Bemerkungen voraus, weil Siréns Buch grade methodisch, methode-geschichtlich so interessant ist. Hier kreuzen sich mittelalterliche und Renaissancemaximen. Sirén strebt darnach, anonyme oder homonyme Werke auf eine greifbare Person zu beziehen. Am Ende aber liegt ihm viel weniger an dieser Person, als an der entwicklungsgeschichtlichen Einordnung der »Gruppe«. Der zweite Teil des Titels enthält das Entscheidende. »Giottino« hätte ruhig in Anführungsstriche gestellt werden können. Er bleibt der Schatten, der er war. Aber die Fresken der Sylvesterkapelle sind fester und m. E. richtiger in die Entwicklung der florentinischen Malerei hineingestellt worden, als je zuvor.

Daß eine Aufzählung und Kritik der schriftlichen Quellen vorausgeht, ist bei der besonderen Lage selbstverständlich. Vielleicht wäre es angesichts ihrer Verworrenheit gut gewesen, ein Schema aufzustellen, um die Attributionen an Maso, Giottino und Giotto di maestro Stefano endlich einmal in übersichtlichem Bilde vorzuführen. So etwas wirkt stets aufklärend und hätte vielleicht manchem Leser Mut gemacht, die schriftliche Tradition weniger ernst zu nehmen. Das Kapitel endet mit einem Fragezeichen: man könnte im allgemeinen Vasaris Darstellung des ca. 1324 anhebenden Lebenslaufs annehmen — aber wie steht es mit Ghibertis Zuschreibung der Sylvesterkapelle an den unmittelbar nach Giotto arbeitenden Maso?

Und nun wird die Person vergessen, und die Kapitel 2—5 bringen die stilkritische Sichtung bezw. Aufstellung der Gruppe. Wer Siréns kühlen, wenn auch hie und da starrköpfigen Ernst kennt, weiß, daß er

hier gediegene Arbeit finden wird: klares Sehen, kluge, freilich oft voreilige Schlüsse. Die Auseinandersetzung mit den (doch schon recht weit vorgedrungenen) Vorarbeitern (Thode, Schubring, Suida) ist ebenso eingehend, wie die Heranziehung aller in Frage kommenden Denkmäler. Zunächst werden die Krönung Mariä und die zwei Bilder der Stanislauslegende in S. Francesco zu Assisi behandelt, wenig kritisch im Grunde; die Zuschreibung an den Meister der Sylvesterkapelle wird stillschweigend acceptiert. Neu ist die Hinzufügung einer Madonna mit vier Heiligen in S. Chiara zu Assisi: nach der Abbildung durchaus einleuchtend; ebenso die Analyse der darin sich kreuzenden sienesischen und florentinischen Stilelemente und die Ausführungen über Ambrogio Lorenzettis Einfluß auf Florenz (wobei aber doch wohl eine Wechselwirkung anzunehmen ist). Leiser Widerspruch regt sich, wenn in einer hier eingefügten längeren Anmerkung Schatten zitiert werden: über die Zuschreibungen an Turino Vanni ein Urteil abzugeben, fehlt es mir zurzeit an Material — interessant wäre es, wenn in ihm wirklich der Maler der Fresken in der Cap. Albornoz zu Assisi gefunden wäre (ihre Verwandtschaft mit Bruno di Giovannis Ursula in Pisa ist unleugbar). Aber Buffalmaco? Es bleibt doch nur eine vage Kombination und die völlige Identifizierung von S. Paolo a Ripa — Campo Santo — Madonna H. Horne scheint mir trotz offenbarer Zusammenhänge sehr gewagt. Ähnlich steht es, wenn die Nicolausfresken in Assisi dem Stefano zugewiesen werden. Kommen wir wirklich weiter mit solchen Behauptungen, die jeder glauben und jeder bestreiten darf? Das Raisonnement mit der Pisaner Assunta ist verfehlt: sie gehört schon in Orcagnas Regionen (vergl. z. B. Krönung Mariä aus Orcagnas Kreis, Gent Nr. 121).

Mit den Kreuzigungen in S. Rufino und im Kapitelsaal von S. Francesco zu Assisi bilden die oben erwähnten Fresken »eine geschlossene Gruppe, die sich durch vollständige stilistische Homogenität auszeichnet« und entschieden gegen die Florentiner Stücke der »Gruppe« absticht. Zu diesen längst bekannten Arbeiten werden in Kap. 3—5 neu hinzugefügt: drei verdorbene Fresken in der Nähe der Strozzikapelle in S. Maria Novella (?), das Triptychon der Coll. Sterbini (scheint nach der Abbildung durchaus nicht zwingend), die durch die Rahmung auffallende Kreuzigung bei Roger Fry, ein Altar in Halbfiguren der Coll. Corsi in Florenz (sehr schwächlich in den Gesichtern), ein Flügelaltärchen in Highnam Court. Leider muß ich diesen mir nur aus den doch recht unzulänglichen Abbildungen bekannten Bildern gegenüber auf ein bestimmtes Urteil verzichten; daß die Zuschreibung einer Menge kleiner Tafelbilder an den bisher wesentlich als Monumentalmaler bekannten »Giottino« von weittragender Bedeutung ist — zugleich aber instinktiven Verdacht er-

regt, wird jeder Kenner zugeben. Hingegen möchte ich im Gegensatz zu Suida dem Verf. beistimmen, wenn er die leider nur noch schattenhaften Fresken im Kapitelsaal von S. Spirito zu Florenz als Erster in die Gruppe einstellt und zu ihrer (und der Sylvesterfresken) Datierung die wenigstens allgemein mit hierher gehörigen Fresken des Cap. Davanzati in S. Trinità, gestiftet 1363, heranzieht. Nur rächt sich hier die methodische Inkonsequenz mit aller Schärfe; denn die Beweisführung hätte sich viel zwingender gestalten lassen, wenn Sirén die Sylvesterfresken hätte heranziehen — dürfen! Das verbot er sich selbst: Aufgabe war die Aufstellung der Sylvester-»Gruppe«; durchgeführt wird sie als Biographie »Giottinos«; da kommen die Sylvesterfresken an das Ende, während sie als die methodische Grundlage an den Anfang gehörten und man so frei mit ihnen hätte operieren können!

Nun kommen sie überhaupt etwas zu kurz; ich wende nichts gegen ihre Analyse ein, aber unwillkürlich verlieren sie etwas von ihrer zentralen Stellung — wie denn überhaupt der Zusammenhang der Entwicklung nicht klar herausgearbeitet wird, eben weil an die Stelle der durchwirkenden Kraft die bei ihrer Ungreifbarkeit doch nur im allgemeinsten einigende Person tritt. Bezüglich der Datierung greift Sirén gewiß mit Recht auf Milanesi zurück und nimmt den 1367 gestorbenen Andrea Bardi als Stifter an. Wenn er hier seine Ansicht eingehend gegenüber Suida motiviert, so tut er die gegen die Pietà der Uffizien erhobenen Einwendungen etwas kurz ab. Es sind doch nicht nur die Buchstabentypen, die einen an Oberitalien denken lassen, sondern ganze Motive wie die Stifter mit ihren Heiligen, Gesichtstypen und Kolorit; daß Sirén selbst einmal an Giovanni da Milano denken muß, ist bezeichnend. Zugegeben, daß das Bild dem »Giottino« gehört, so hätte der oberitalienische Charakter genau geprüft und erklärt werden müssen. Daß die ganze toskanische Malerei des Trecento nur aus dem Wechselspiel zwischen Florenz und Siena besteht, ist heute doch nicht mehr aufrecht zu halten.

Nun soll »Giottino«, d. h. die Summe der hier zusammengestellten Werke in die Entwicklung der florentiner Malerei eingeordnet werden. Etwas abrupt wird ihm gleich der Platz in der »sienesisch-malerischen Kunstrichtung« angewiesen. Man versteht das erst, wenn im nächsten Kapitel dieser Richtung die »Malerplastiker« entgegengestellt werden »der Vollständigkeit halber«, anders ausgedrückt, um die Gelegenheit zu benutzen, einige Ansichten über Orcagna und seine Brüder und über Spinello (hier sehr mit Recht dicht an Orcagna gerückt, vgl. meinen Aufsatz in L'Arte 1906, S. 199ff.) mit unterzubringen. Es fehlt auch hier die Einheit, der Wuchs, der Instinkt für das Spiel der Kräfte, deren

Wirken einem erst am Mittelalter klar wird. Die Kunstgeschichte ist doch keine Aneinanderreihung von Kapiteln à la Crowe und Cavalcaselle. Also, ohne hier auf das Einzelne einzugehen: der eigentliche Zweck, »Giottino« in die Entwicklung hineinzustellen und ihn aus ihr zu erklären, ist nicht erreicht. Aber erst wenn das geschieht, wird man mit voller Sicherheit die Datierung und auf Grund dieser die Anknüpfung der Gruppe an eine aus den Schriftquellen bekannte Künstlerpersönlichkeit wagen dürfen.

Vitzthum.

Pietro d'Achiardi. Sebastiano del Piombo. Roma, casa editrice de l'»Arte«. 1908.

Ein Buch über Sebastiano del Piombo ist sicher nicht nur für den Kreis der Fachleute ein Bedürfnis gewesen. Es ist ganz eigenartig, wie der Künstler, der Zeitgenosse der jeweils Größten wie in Venedig so auch später in Rom, einem gewissen Vergessen anheim gefallen ist. In dem hier zur Besprechung stehenden Buche versucht d'Achiardi in einem ersten Kapitel (La Personalità artistica de Sebastiano) den Gründen für obengenannte Tatsache nachzugehen. Die außergewöhnliche Anpassungsfähigkeit des Künstlers an die großen Potenzen seiner Zeit, mit denen er in Berührung kommt, bewahrte ihn vor selbständiger Mittelmäßigkeit, rückt ihn aber zugleich unter die Zahl der Zweitklassigen, Vergewaltigten. Daher die fast unvereinbare Verschiedenheit der stilistischen Epochen, in deren Verlauf wir denselben Künstler erst einer lyrischen Stimmungsmalerei (Giorgione), dann einer dramatischen Monumentalkunst (Michelangelo) sich hingeben sehen. D'Achiardi führt diese Charakteristik aus und spricht noch über den Unterschied von Sebastianos Eklektizismus, von dem der Carracci Schule, den er dahin präzisiert, daß jene den Akademismus hochkommen ließen, dieser nur eine Assimilationskunst verbunden mit Naturstudium übt.

Dies ist das Einleitungskapitel. Persönlich geschrieben, gibt es zudem von dem Charakter des Künstlers ein klares übersichtliches Bild. Dann folgt eine Besprechung der einzelnen Werke, der sich in einem Anhang eine Art Catalogue raisonné der Zeichnungen und eine Zusammenstellung der nach Meinung des Verfassers unechten und verlorenen Bilder anschließt. Es liegt nicht in meiner Absicht, das Buch des italienischen Autors irgendwie schlecht zu machen, aber es befinden sich in der Folge der Bilderbesprechungen so schwere Irrtümer, daß sie im Interesse der Forschung berichtigt zu werden, einen Anspruch haben. Es sei mir gestattet, in kurzer Form der Behauptung ohne Beweise katalogähnlich meine eigenen Gegenresultate und Erweiterungen des

Oeuvres, soweit ich bis jetzt sie bereits fest in Händen habe, anzufügen; sie entbehren, da ich mich selbst seit Jahren mit Sebastiano del Piombo speziell beschäftige, keiner Begründung. Ihr Fehlen bedeutet nur ein Zugeständnis an den beschränkten Raum.

pag. 23: Venedig, Lady Layard, Beweinung Christi.

D'Achiardi rechnet dieses Bild als echtes Frühwerk Sebastianos aus seiner Lehrzeit unter Giovanni Bellini.

Dagegen: Die Inschrift, die als Beweis angeführt wird, ist eine Fälschung, und zudem gehört das Werk einem mittelmäßigen Nachfolger aus dem Kreise Cimas.

pag. 29: Stuttgart, Gemälde-Galerie, Pietà Nr. 430.

Von d'Achiardi ebenfalls als echtes Frühwerk angenommen.

Dagegen: Das Bild hat mit Sebastiano ebensowenig zu tun wie das vorhergehende. Produkt des Bellini-Ateliers, unbekannten Urhebers.

pag. 33: Venedig, S. Bartolommeo in rialto, Vier Orgeltüren.

Von d'Achiardi alle vier als echt angenommen; nicht datiert.

Dagegen: Entstehung fast sicher durch alte Aufzeichnung um 1507—8 zu datieren. Nur zwei Orgeltüren ohne Zwang mit dem, was wir von Sebastianos Stil kennen, zu vereinigen; die anderen beiden wären besser aus der Zahl der unbestrittenen Werke zu streichen.

Auf Grund eigener Forschung sind hinzuzufügen:

Oldenburg, Augusteum, Der sog. Eifersüchtige.

Sicheres Werk Sebastianos aus seiner venezianischen Frühzeit.

pag. 95: Paris, Coll. von Rothschild, Der Violinspieler.

Nach d'Achiardi 1512—13 gemalt.

Dagegen: Die letzten III Striche der Jahreszahl sind sicher später hinzugefügt, so daß das Bild zwanglos 1515 zu datieren ist.

pag. 102: London, Duke of Grafton, Ferry Carondelet.

Von d'Achiardi 1512—14 datiert.

Dagegen: Auf Grund der Inschrift und historischer Lebensdaten des Dargestellten in die Jahre 1510—12 zu setzen.

Auf Grund eigener Forschung sind hinzuzufügen:

1. London, Buckingham Palace, The Lovers. Florenz, Casa Buonarotti, The Lovers.

Rezensent gedenkt nicht zu entscheiden, welches der beiden Exemplare den Vorzug der Echtheit besitzt, obwohl ihm dasjenige in

Florenz zuverlässiger zu sein scheint. Wie nach einem Porträtstich Bonasones sich nachweisen läßt, ist das Bild wohl ein Porträt Raffaels, von Sebastiano vor 1515 gemalt.

2. London, Coll. Benson, Männliches Porträt.

Ein zweifellos echtes Werk Sebastianos unmittelbarer Verwandtschaft mit dem männlichen Porträtkniestück in der Budapester National-Galerie.

pag. 116. Der von d'Achiardi mit dem Datum 1512 erwähnte Brief Sebastianos an Michelangelo ist aus dem Jahre 1520 und bezieht sich auf die Ausmalung des Konstantinsaales.

pag. 121: Viterbo, Museo municipale, Pietà.

D'Achiardi datiert das Bild 1514—17.

Dagegen: Nach den Forschungen des Cav. Pinzi 1525 anzusetzen.

pag. 129ff. London, National Gallery, Auferweckung des Lazarus.

Es ist eine schwere Lücke der Betrachtung d'Achiardis, daß Karl Freys »Briefe an Michelangelo«, die genauesten Aufschluß über Beginn und Fortgang der Arbeit geben, nicht berücksichtigt worden sind.

pag. 149: London, National Gallery, Madonna und Stifter.

Nach d'Achiardi soll das Bild ungefähr 1520 fallen.

Dagegen: Die auffallende Mischung venezianischer und michelangelesker Elemente, wie sie das Bild zeigt, verlegt seine Entstehung allein schon früher. Zudem ist es nach Berensons Borgherini-Hypothese, bei d'Achiardi nur in einer Anmerkung erwähnt, die aber sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, in die Jahre 1516—17 zu datieren.

pag. 155: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Die sog. Dorothea.

Nach d'Achiardi 1519—20 gemalt.

Dagegen: Stilistische Gründe augenfälligster Art scheinen es in den Jahren 1512—15 entstanden sein zu lassen.

pag. 158: Rom, S. Pietro in montorio, Fresken der Capella Borgherini.

Nach d'Achiardi 1525 vollendet.

Dagegen: In dem Briefwechsel des Lionardo Sellajo mit Michelangelo wird der Anfang der Arbeit 1516 gemeldet. Hat Vasari recht mit seiner Behauptung, daß Sebastiano 6 Jahre zur Erledigung dieses Auftrages brauchte, so fällt seine Vollendung in das Jahr 1522.

pag. 189: Neapel, Museo nazionale, Papst Hadrian VI.

D'Achiardi wenigstens gibt dem Porträt diesen Titel. Es stellt aber Clemens VII. ohne Bart dar, wie eine Vergleichung mit dem Stich von D. Hopfer B. 83 beweist und ist 1523—26 gemalt.

Soweit ist es dem Rezensenten möglich gewesen, die beiläufigen Irrtümer des Verfassers herauszugreifen und richtig zu stellen. Die noch in dem Buche folgenden Kapitel vollenden die Aufzählung der Werke Sebastianos der Zeit vor dem Sacco di Roma, des zweiten venezianischen Aufenthaltes 1527—29 und der nunmehr folgenden Spätzeit. Es laufen d'Achiardi immer wieder Irrtümer unter, wie die Annahme, daß das Porträt des Kardinal Enckenfort verloren sei, obgleich Berenson es in der Kollektion Erskine zu Linlathen N. B. erwähnt. Auch in den folgenden Kapiteln, in dem Katalog der Handzeichnungen und der Aufzählung der unechten Werke Sebastianos würden sich bei einem näheren Eingehen Meinungsverschiedenheiten wahrscheinlich herausstellen. Kurz bemerkt sei nur, daß d'Achiardi unter den unechten Werken unseres Meisters den Tod des Adonis in den Uffizien aufführt, der m. A. nach als ein wohlgesichertes Werk der ersten römischen Zeit gelten mag (1514—15).

Wenn ich in dieser Besprechung manches an dem Buche d'Achiardis nicht habe loben können, so ist es doch, mag es selbst die Kritik herausfordern, geeignet, das Studium dieses interessanten Meisters und die Erkenntnis des Problems seines Erscheinens zu fördern.

Ernst A. Benkard.

Leandro Ozzola. Vita e opere di Salvator Rosa. Pittore, Poeta, Incisore. Con poesie e documenti inediti. Con 41 illustrazioni in 21 tavole. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 60. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 1908.

Mit Salvator Rosa hat sich in neuerer Zeit die Literaturgeschichte eifriger und eingehender beschäftigt als die Kunstforschung, obwohl der talentvolle und lebhafte Neapolitaner als Maler doch ungleich bedeutender ist denn als Poet. Einer so originellen Persönlichkeit, die in ihrer Kunst ganz selbständig und als Repräsentant einer bestimmten Gattung dasteht, die zugleich im gesellschaftlichen Leben ihrer Zeit eine hervorstechende und dabei typische Erscheinung ist, hätte man wohl eine stärkere Anziehungskraft auf Kunstforscher und Milieuschilderer zutrauen mögen. Ein umfangreiches Werk an Gemälden, Zeichnungen und Radierungen, zahlreiche poetische Arbeiten, zeitgenössische Nachrichten und eine große Anzahl von Briefen liefern Material genug, aus dem sich ohne große Schwierigkeiten die Gestalt des Künstlers und des Menschen

anschaulich machen ließe. Ein rundes, klares Bild, wie man es von dem bizarren Meister zu sehen wünschte, bietet das verdienstliche Buch Ozzolas nun eigentlich nicht. Die breit ausgesponnene, an Wiederholungen wie an Lücken reiche Darstellung macht mehr den Eindruck chronologisch geordneter Notizen als einer aus der lebendigen Anschauung der ganzen künstlerischen Erscheinung und ihrer Umgebung fließenden, zusammenhängenden Schilderung. Die Aufzählung der Werke hält eine üble Mitte zwischen einer in die Darstellung der Entwickelung verwobenen Besprechung der einzelnen Gemälde und einem einfachen Verzeichnis, das man in einer zum Nachschlagen und zur Orientierung brauchbaren Form dann am Ende doch wieder schmerzlich vermißt.

Abgesehen von dieser mangelnden Tektonik der Komposition und von der wenig ansprechenden Form der Darstellung hat das Buch Ozzolas aber seine großen Vorzüge. Es bringt viel, wenigstens der Kunstforschung neues Material herbei und hebt eine Reihe für das Verständnis der Entwickelung und des Kunstcharakters Rosas wesentlicher Momente hervor. Es bietet ferner eine sorgfältige Chronologie seines Lebens und genaue Angaben über viele einzelne Werke von Wichtigkeit. Sein lebhaftes Interesse für den Künstler hat dem Verf. den Blick für die Schwächen Rosas keineswegs getrübt. Seine Kritik des Menschen und des Künstlers scheint ganz unparteiisch und streng zu sein. Er sucht weder seine Vorzüge zu übertreiben noch seine Fehler zu beschönigen. Fast krankhafte Eitelkeit und ein brennender Ehrgeiz sind die treibenden Leidenschaften Salvatores, der mit allen Mitteln seine Person in den Vordergrund des öffentlichen Lebens zu drängen sucht und immer von sich reden zu machen bestrebt ist. Sein gesicherter Ruhm als glänzender Meister der Schlachtendarstellung, als unübertrefflicher Landschafter scheint ihm gering. Gegen seine natürliche Begabung, herbster Kritik zum Trotze, ja durch sie gerade noch mehr angestachelt, strebt er unablässig nach Anerkennung als Klassizist, als Meister der großfigurigen Historienmalerei. Eigensinnig weigert er sich, Aufträge für Schlachtenbilder und Landschaften mit kleinen Figuren auszuführen, und müht sich vergeblich, den, oft mit Hilfe gelehrter Freunde, aus der Literatur herausgefischten, noch unbenutzten Gegenständen der alten Geschichte in großen Gemälden künstlerisches Leben zu geben. Wie von uns heute ist Rosa auch von seinen Zeitgenossen trotzdem wesentlich als Landschafter geschätzt worden, als der Schöpfer einer besonderen Art wilder Waldromantik, als geistreicher und temperamentvoller Schilderer des kriegerischen Lebens. Er selber, der nach der Legende an dem Aufstande des Masaniello tätigen Anteil genommen und lange unter Kriegern und Briganten gelebt haben soll, hat sich in Wirklichkeit vielmehr in

der Pose des vornehmen Herrn, des literarisch Hochgebildeten, des strengen, weltverachtenden Philosophen gefallen.

Der Verf. hat, wie es scheint, von Werken Rosas außerhalb Italiens nur wenig gesehen, so daß er häufig nur nach Abbildungen zu urteilen gezwungen ist. Besonders seine Unkenntnis der reichen Schätze in England ist zu beklagen. Aus englischem Besitze hat erst kürzlich das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin eine prächtige, charakteristische Waldlandschaft mit Kriegern erworben. Auch an alten Stichen nach Gemälden Rosas ließe sich sicher weit mehr zusammentragen, als das, wie es scheint, vom Verf. allein benutzte Kupferstichkabinett in Rom bieten kann. Der Katalog der Gemälde Rosas — ganz zu schweigen von den Zeichnungen — wird daher auf die hier erwünschte Vollständigkeit keinen Anspruch machen dürfen. Ob die Zuverlässigkeit der kritischen Urteile des Verf. der Bestimmtheit, mit der sie vorgetragen werden, entspricht, wird erst die Nachprüfung des Buches im einzelnen beim Gebrauche lehren können. Die dem Buche beigegebenen 41 Lichtdrucke sind im Formate zu klein und an Qualität zu gering, um wesentliche Dienste für das Studium leisten zu können. *P. K.*

Christian Rauch. Die Trauts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 79. — Mit 30 Tafeln. — Straßburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907, VIII + 36 + 114 SS.

Der Band besteht aus zwei Teilen, von denen jeder für sich paginiert ist. Der erste, kürzere Teil beschäftigt sich mit Hans, der zweite mit Wolf Traut. Was über den älteren Meister, den Vater, bekannt war und feststeht, ist kärglich. Der Verfasser bietet viel Neues, freilich Problematisches, indem er, ausgehend von dem einzigen, einigermaßen beglaubigten Werke dieses Meisters, der Sebastianszeichnung in Erlangen, eine Gruppe von Gemälden für ihn in Anspruch nimmt. 1477 wurde Hans Traut in Nürnberg Bürger, er scheint aus Speier gekommen zu sein und starb 1516. Wieder muß Wohlgemut herhalten. Von der Erlanger Zeichnung führt ein Weg zu der Sebastianstafel im Peringdörffer-Altar. Der Verf. polemisiert gegen Thode, der Neudörfers Bericht beiseite lassend, diesen Altar seinem Wilhelm Pleydenwurff gegeben habe, und tut genau das, was Thode getan hat, da er die Arbeit von Wolgemut auf Hans Traut hinüberschiebt. Wohl läßt er Traut als einen der Gesellen Wohlgemuts arbeiten und hält so an der Überlieferung fest. Dies aber hat Thode auch getan und mit besserem Recht, weil ein Zusammenarbeiten Wohlgemuts mit Hans Pleydenwurff nachweisbar ist, ein Zusammenarbeiten Wohlgemuts mit Hans Traut aber nicht.

Wahrscheinlich ist es nicht, daß der 1477 als Bürger in Nürnberg eingetragene Hans Traut 1487 Geselle bei Wohlgemut gewesen sei, möglich immerhin. Wenn der Verf. zur Begründung seiner Aufstellung mittelrheinische Kunstart (Traut kam aus Speier) im Peringsdörffer-Altar und in anderen Bildern, die er stilkritisch angliedert, zu erkennen glaubt, so kann ich diese Beobachtung nicht bestätigen. Die mittelrheinische Art, die dem Verf. vorschwebt, ist die Art des Hausbuch-Meisters. Sollte Hans Traut vor 1477 (ehe er nach Nürnberg kam) von der Kunst des Hausbuch-Meisters berührt worden sein? Mir scheint, was wir vom Hausbuch-Meister kennen, ist nach 1477 entstanden. Bleibt zur Unterstützung der Hypothese nur die Erlanger Zeichnung und etwas anderes, was beachtenswert scheint. Der Verf. stellt eine Reihe von Bildern aus der Wohlgemut-Gruppe in zeitlicher Folge mit scharfem Blick für Stileigentümlichkeiten zusammen. Das älteste Werk ist der Peringsdörffer-Altar, es folgen mehrere minder bedeutende Altarflügel in der Lorenzer Kirche und der Dreikönigsaltar in Heilsbronn. In dem letzten, schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstandenen, Werke glaubt der Verf. die Mitarbeit Wolf Trauts bemerken zu können. Wolf Traut, der Sohn, ist eine leidlich scharf umschriebene Persönlichkeit, dessen Stil aus mehreren inschriftlich beglaubigten Arbeiten bekannt geworden ist. Wenn nun die Kunst jenes Wohlgemut-Gesellen in die Kunst Wolf Trauts sichtbarlich mündet, so ist damit eine Art Stütze für die Hans-Traut-Hypothese gewonnen, da glaubhaft ist, daß Wolf Traut in der Werkstatt seines Vaters begonnen habe.

Die schwächste Stelle in der Argumentation scheint mir die Kritik des Peringdörfferschen Altars zu sein. Hier hätte der Verfasser weit mehr ins Einzelne gehen und den Anteil Trauts von dem Wohlgemuts scharf abtrennen müssen. Ich weiß nicht, ob diese Trennung möglich sei. Der Verf. aber mußte von seinem Standpunkte gerade hier eine besonders ertragreiche Aufgabe erblicken. Er durfte hoffen, nicht nur der Persönlichkeit Trauts, sondern auch der Persönlichkeit Wohlgemuts habhaft zu werden.

Weit leichter war die Aufgabe des zweiten Teiles. Die erfolgreichen Ermittlungen, die namentlich Wilhelm Schmidt und Campbell Dodgson zu danken sind, boten eine sichere Grundlage. Die eng umgrenzte Begabung Wolf Trauts ist in den inschriftlich beglaubigten Arbeiten, dem Artelshofener Altar und den Holzschnitten im Halleschen Heiltumsbuch offenbar. Ein stattliches »Werk« — Holzschnite und Bilder — hat sich nach und nach zusammengefunden. Der Verf. reiht alles sorgfältig in historischer Folge aneinander. Einige Hinzufügungen gelingen ihm.

Wolf Traut kam etwa 1478 als ein Sohn des Hans Traut in Nürnberg zur Welt, lernte vermutlich bei dem Vater und, wie der Verf. glaubt, auch bei Dürer. Schon 1520 starb er.

Der Verf. glaubt abgrenzen zu können, was Wolf Traut bald nach 1500 in Dürers Werkstatt ausgeführt habe und erkennt die Hand des Gesellen in einigen Blättern der »quatuar libri amorum« von Conrad Celtes und in mehreren anderen etwas gleichzeitigen Illustrationen.

Als erste Leistung Trauts auf dem Felde der Malerei führt er die 4 Flügel der Karlsruher Galerie ein, die mit Hans von Kulmbach in Verbindung gebracht worden sind, mit übermäßig hohen, recht manierierten Gestalten. Ich halte für eine Arbeit derselben Hand die Tafel mit den Nothelfern im Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden (Photogr. von Gustav Salzer in Baden).

Die Holzschnitte Trauts hat Dodgson übersichtlich zusammengestellt im Catalogue of early German . . . woodcuts — in the British Museum vol. I London 1903 und in den Mitteilungen f. vervielf. Kunst Wien 1906 S. 49ff.

Der Verfasser folgt Dodgson, aber nicht ohne Kritik, und bietet einige Nachträge. Mehr Neues bietet der Katalog der Gemälde. Der Verf. hat eifrig und mit sicherem Blicks Trauts Arbeiten in Nürnberg und Heilsbronn herausgesucht. Der Meister pflegte einen recht handwerklichen Betrieb und bleibt gewöhnlich unter dem Qualitätsniveau des Artelshofener Altars.

Das hübsche und eigenartige kleine Bild, das aus Neapel stammt und auf der Ausstellung deutscher Kunst im Burlington Fine Arts Club in London 1906 ausgestellt war — vorn ist ein junges Mädchen dargestellt, die einen Kranz bindet, auf der Rückseite das Brustbild eines jungen Mannes — hat C. Dodgson mit Traut in Beziehung gebracht. Der Verf. stimmt zu und bildet die Vorderseite ab. Seine Zustimmung fällt aber nicht schwer in die Wage, weil er nur eine Photographie gesehen und die sehr interessante Rückseite nicht beachtet hat. Mir scheint diese Tafel so fein und originell empfunden und komponiert, daß ich zögere, in Wolf Traut den Autor zu sehen.

Sehr viel von dem Verf. nicht beachtetes Material liegt in Nürnberger Glasmalereien. *Friedländer.*

René van Bastelaer, Georges H. de Loo. Peter Bruegel l'ancien son œuvre et son temps. Étude historique suivie des catalogues raisonnés de son œuvre dessiné et gravé et d'un catalogue raisonné de son œuvre peint. Bruxelles, G. van Oest & Cie. 1907.

Über Pieter Bruegel d. ä., mit dem sich die Forschung erst in den letzten Jahren eingehend zu beschäftigen begonnen hat, liegt seit

1907 René van Bastelaers und Georges H. de Loos umfangreiches, vorzüglich ausgestattetes Werk abgeschlossen vor; die ersten Lieferungen stammen aus dem Jahre 1904. Verdanken wir Bastelaer den Lebensabriß des Künstlers, ein Bild seiner Zeit, das zum erstenmal chronologisch geordnete Verzeichnis der Zeichnungen — es enthält 105 Nummern, ohne auf absolute Vollständigkeit Anspruch zu erheben — und der nach Bruegel gestochenen Blätter, so hat Loo sich darauf beschränkt den Catalogue raisonné von Bruegels gemaltem Œuvre zusammenzustellen und anhangsweise die Nachahmer und Nachfolger des Meisters wie Peter Baltens, Merten van Cleve, Peter van der Borcht, Frans und Jan Verbeeck usw. zu behandeln. Er verzeichnet 34 erhaltene Bilder Bruegels, während Romdahls[1]) Liste 36 enthält; dabei hat Loo fünf Bilder aufgegenommen, die Romdahl nicht kennt u. zw.

1. »Fenaison« beim Prinzen von Lobkowitz auf Schloß Raudnitz,
2. Tête de lansquenet, Musée Fabre Montpellier,
3. Mauvais berger
4. Noce dans un intérieur } Sammlung Johnson Philadelphia,
5. Danse de la mariée bei Mr Spiridon, Paris.

Nach den Reproduktionen ist an diesen Bildern, die sich Bruegels Werk organisch einreihen, nicht zu zweifeln. Dagegen scheiden als Originalwerke aus die Nr. 1, 2, 6, 12, 36 und die doppelt aufgeführte Nr. 19 (mit Nr. 18 identisch) des Romdahlschen Verzeichnisses.

Der Wert des Bruegel-Buches — die Schreibung Bruegel (ohne h) entgegen dem allgemeinen Brauch wurde angenommen, da der Künstler bekanntlich seit 1559 seinen Namen so geschrieben hat — beruht jedoch nicht nur auf den mit großer Sorgfalt bearbeiteten Verzeichnissen der vorhandenen und literarisch überlieferten Werke. Zum erstenmal ist der Versuch gemacht, die wenigen von van Mander überlieferten Lebensdaten und die vorhandenen Werke zu einem Ganzen zu verknüpfen, aus dem die Entwicklung des Künstlers resultiert und die inneren Wandlungen, die er durchgemacht hat, Wandlungen, die sich in Stoff und Form klar dokumentieren. In wenigen großen Zügen wird das Bild dieses größten unter den Realisten, der seine Zeichnungen mit dem stolzen Vermerk »naer 't Leven« versehen hat, entworfen, und die Zeit wird lebendig, die ihm den Rohstoff für seine Sittenbilder geliefert hat. Bastelaer untersucht Bruegels Verhältnis zu seinen Vorgängern, und bei den scharfumrissenen, meisterhaften Analysen einzelner Bilder empfindet man, daß auch für den Verfasser, unbeschadet des wissenschaftlichen Rüstzeugs, das

[1]) Alex. L. Romdahl: Brueghel d. ä. und sein Kunstschaffen. Jahrb. der Kunsth. Slgen d. Allerh. Kaiserhauses Bd. XXV. Heft 3.

Bekenntnis gilt, mit dem Clément sein Géricault-Buch eingeleitet hat: »C'est en tremblant que j'ai écrit cette étude.«

Vermißt wird ein Register, das den Gebrauch dieses umfangreichen Werkes wesentlich erleichtert hätte. Auch vermag ich nach eingehender Untersuchung das schöne Bild des von seiner Frau heimgeleiteten Trunkenboldes (Nr. C 14 des Kataloges) bei Mme. Grisar in Antwerpen nicht aus der Liste der Originalwerke Bruegels zu streichen. Pol de Mont[2]), der es seinerzeit als solches veröffentlicht hat, hat in jüngster Zeit — nach mündlicher Mitteilung — Bedenken gegen die eigenhändige Ausführung Bruegels. — Die Liste der nach Bruegels Zeichnung Christus und die Ehebrecherin ausgeführten Grisaillen läßt sich um ein weiteres Exemplar in Hamburger Privatbesitz (Dr. Sänger) vergrößern.

Rosa Schapire.

Führer durch die Staats-Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Herausgegeben von der Direktion. Mit 48 Tafeln in Ton- und Strichätzung. Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag, 1908. IX, 136 S. 8°.

In neuer, dritter Auflage ist der Führer durch die Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart erschienen: ein gleich bemerkenswertes Zeugnis sowohl für die unermüdliche organisatorische Tätigkeit der Sammlungsdirektion wie für den Wert der kultur- und kunstgeschichtlichen Besitztümer, die ihrer Verwaltung unterstellt sind.

Hervorgegangen aus den Beständen des ehemaligen Kunstkabinetts der württembergischen Herzöge und seit dem 19. Jahrhundert erweitert durch Einzelankäufe wie durch die Erwerbung ganzer Sammlungen (Sammlung des württemb. Altertumsvereins 1889) reiht sich das Stuttgarter Altertümer-Museum im wesentlichen der Kategorie der sogenannten Historischen Museen ein. Wenn aber die Bedeutung dieser Art von öffentlichen Sammlungen mit den wachsenden Aufgaben von Denkmalpflege und Heimatschutz in stetem Zunehmen begriffen ist, und wenn an dieser erfreulichen Bewegung auch unsere Württembergische Staatssammlung vollauf beteiligt ist, so muß doch ausgesprochen werden, daß diese Sammlung sowohl in Laien- wie in Fachkreisen noch nicht in dem Maße bekannt ist, das ihrem Inhalt entspricht. Schuld daran ist wohl nicht am wenigsten der erdrückende Platzmangel, an dem sie seit Jahren leidet. Sie ist im Erdgeschoß der Kgl. Landesbibliothek untergebracht, so gut es in den wenigen Sälen, die da zur Verfügung stehen, gehen will, während sie umfangreich genug wäre, um ein eigenes

[2]) Pol de Mont: Pieter Brueghel dit le vieux l'homme et son œuvre. H. Kleinmann & Cie., Haarlem.

Haus zu füllen, und selbst so geräumige Lokalitäten nicht zu groß für sie wären, wie die Gebäulichkeiten des ehemaligen Dominikanerklosters oder die des Kgl. Alten Schlosses, die gelegentlich schon für ihre Unterbringung in Vorschlag gebracht worden sind. Von den prähistorischen Funden ausgehend, die auf württembergischem Boden mit zu den ältesten bekannten Spuren menschlicher Ansiedelungen zurückführen, dann die keltische und die römisch-germanische Vorzeit einschließend, erstreckt sich das Gebiet der Sammlung über Mittelalter und Renaissance bis zur Schwelle der heutigen Zeit; sie umfaßt mit den kulturgeschichtlichen Objekten auch alle Zweige der angewandten Künste, sie geht aber auch mit verschiedenen ihrer Abteilungen unmittelbar in den Bereich der hohen Kunst über, so namentlich mit der wertvollen Sieglinschen Stiftung Alexandrinischer Altertümer und der kirchlich-mittelalterlichen Abteilung, die in ihren auserlesenen Beispielen altschwäbischer Altarkunst entschieden die bedeutendste Sammlung von schwäbischen Bildhauer-Werken in sich schließt, die es gibt.

Der von der Direktion herausgegebene Führer durch dieses vielgestaltige Ganze erscheint in der vorliegenden Auflage in neubearbeiteter und erweiterter Gestalt. Schon die älteren Auflagen überschritten an zahlreichen Stellen in Form von eingestreuten sachkundigen Erläuterungen den engeren Zuschnitt eines bloß registrierenden Sammlungsführers. Diese Zutaten sind jetzt noch wesentlich vermehrt und zu orientierenden Einleitungen ausgestaltet, die trotz ihrer Knappheit ausgiebigste Belehrung vermitteln. Muster einer klar und sachlich durchgeführten und auf sichrer Beherrschung des Materials beruhenden Darstellung sind in der Hinsicht die ersten acht, den vorgeschichtlichen, griechischen und römisch-germanischen Abteilungen gewidmeten Abschnitte, die auf der Grundlage des ursprünglichen, von dem Sammlungsdirektor Professor Dr. Gradmann verfaßten Textes durch den wissenschaftlichen Assistenten Dr. Goessler ihren weiteren Ausbau erhalten haben. Sie genießen zugleich den Vorzug, daß sich in ihrer Bearbeitung eine gewisse Kontinuität des stofflichen Zusammenhanges erreichen ließ, ein Vorteil, der den übrigen Sammlungsabteilungen ihrer Natur nach nicht in gleichem Maße zugute kommt. Hier mußten die gegenständlich getrennten Gebiete der Keramik, der Schmiede-, Zinngießer-, Schreinerarbeiten u. a. m. getrennt behandelt werden, wie sie auch in der Aufstellung, die sie gefunden haben, in kleinere, getrennte Komplexe zerfallen. Größere, in sich geschlossene Einheiten bilden nur die Bestandteile der ehemaligen Kunstkammer und ebenso die schon erwähnte reiche Sammlung der kirchlichen Kunstaltertümer. Für diese Abteilungen ist denn auch in dem Führer die Kommentierung des Einzelnen noch nicht in demselben erschöpfenden Um-

fange durchgeführt, wie in den der Prähistorie und der Antike eingeräumten Abschnitten, eine Aufgabe, die vielleicht später unter günstigeren Vorbedingungen leichter zu verwirklichen sein wird. Dagegen sind schon jetzt zwei für das heimische Kunstleben besonders wichtige Kapitel, das Ludwigsburger Porzellan, das in einzigartiger Auswahl vorhanden ist, und die altschwäbische Maler- und Bildhauerkunst mit je einer besonderen Einleitung aus der Feder von Dr. Julius Baum bedacht worden. Beide Gebiete sind, dem Stande der neuesten Forschung entsprechend, vortrefflich geschildert; eigene Anschauung und eigenes Urteil stempeln auch diese Arbeit zu einer wissenschaftlichen Leistung von selbständigem Werte.

Dem rührigen Verlage von Paul Neff in Eßlingen, der die dritte Auflage des Führers herauszugeben übernommen hat, ist es zu danken, daß auch das äußere Gewand des Buches nicht zu kurz gekommen ist, sondern durch seine gediegene Form dem Inhalt entspricht. Vermißt habe ich nur, was die Buchausstattung anlangt, die hübschen Federzeichnungen von Max Bach, mit denen die zweite Auflage illustriert war und für deren Fortfall die an sich willkommene Beigabe einer größeren Zahl von photomechanischen Reproduktionen doch nicht ganz entschädigt. Ich glaube, die Bedeutung, welche die Kunst des Photographen für unsere Fachwissenschaft hat, nicht zu unterschätzen, aber wo es sich, wie im gegebenen Falle, lediglich um illustrative Zwecke und nicht um Unterlagen eines exakten vergleichenden Studiums handelt, bin ich ketzerisch genug, einer wirklich guten Zeichnung gleichen Rang, wo nicht den Vorrang vor einer auf mechanischem Wege gewonnenen Abbildung zu geben. Es ist wahr, daß ein Zeichner sich auch einmal verzeichnen kann, aber ist der Photograph etwa besser daran? Ich hätte nicht den Mut, das in allen Fällen zu bejahen, ja ich muß sogar sagen, schlimmere Entstellungen der Form, als sie zuweilen aus dem seelenlosen Mechanismus des photographischen Apparates hervorgehen, habe ich nie gesehen. Kurz, da ist oft die Hand eines mit Hingebung und mit Verständnis arbeitenden Künstlers in weit höherem Maße ihres Erfolges gewiß, vollends, wie gesagt, bei Buchillustrationen, bei denen es sich darum handelt, auf engerem Raum, mit wenig Mitteln ein zugleich korrektes und anschauliches Erscheinungsbild zu liefern. Ich weiß wohl, nicht jeder Künstler ist dazu imstande. Es handelt sich hier um eine Vertrauenssache, die besondere Eigenschaften voraussetzt. Allein die erwähnten Bachschen Federzeichnungen gehören tatsächlich zum Besten, was es in ihrer Art gibt, und das nicht nur um der Treffsicherheit willen, mit der sie ihren Gegenstand wiedergeben, sondern auch durch den besonderen Reiz des Vortrags, mit dem das schwierige Material leicht und fließend gehandhabt ist. So darf denn wohl die Bitte ausgesprochen werden, die sich zunächst an den

Herrn Verleger wendet, es möchten, wenn wieder einmal eine Auflage erscheint, neben den neuen Tonätzungen auch jene älteren Textbilder wiederkehren. Sie werden dem Leser wie bisher nützlich und erfreulich und dem Buche eine Zierde sein.

H. Weizsäcker.

Richard Stauber. Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Dr. Otto Hartig, Assistent an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. (Studien und Darstellungen aus dem Gebiete der Geschichte, VI. Band, 2. und 3. Heft.) Gr. 8° (XXII und 278). Freiburg 1908, Herdersche Verlagsbuchhandlung.

Genaue Nachrichten über Hartman Schedel und über seine berühmte Bibliothek sind für die Kunstforschung kaum weniger interessant und wichtig als für die Literaturgeschichte. Man darf den Nürnberger Arzt und Geschichtschreiber nicht nur als einen der ersten Vertreter des italienischen Humanismus in Deutschland, sondern vielleicht auch als einen der ältesten uns bekannten deutschen Kunstsammler betrachten. Wenn auch für ihn selber die Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, die er seine Bücher einzufügen liebte, die wir heute als kostbare und seltene Reste alter Kunst schätzen, wesentlich ein gegenständliches Interesse gehabt haben mögen, so läßt doch schon seine Vorliebe für bildliche Darstellungen und die Sorgfalt, mit der er seine Schätze an Handschriften und Drucken ausschmücken und einbinden ließ, auf einen gewissen Kunstsinn, jedenfalls auf starke bibliophile Neigungen im höheren ästhetischen Sinne schließen. Der Humanismus schätzte ja überhaupt Kunstwerke vornehmlich als Vermittler der Gegenstände der alten Sage und Geschichte. Das zeigt recht deutlich z. B. eine Stelle in Dürers Brief an Pirckheimer vom 18. August 1506. »Item der Historien halben sieh ich nix Besunders, das die Walchen machen, das sunders lustig in Euer Studiren wär. Es ist umer das und das ein. Ihr wißt selber mehr weder sie molen.« Schedel selber war noch dazu eine sehr wenig selbständige, eine wesentlich rezeptive und reproduzierende Natur. Der bescheidene Mann wird wohl auch für die Illustrierung seiner »Weltchronik« kaum eigene, höhere Ansprüche geltend gemacht, sondern die Sache dem Verleger und den Künstlern überlassen haben. Das läßt sich freilich vor der Hand noch nicht feststellen, ebensowenig wie wir uns eine Vorstellung machen können von seinem Anteil

an den Illustrationen zu Conrad Celtes' Libri quattuor amorum (1502), mit deren Besorgung ihn der Verfasser beauftragt hatte. Aus einem eingehenderen Studium der Bibliothek Schedels wird sich vielleicht über die Beziehungen des Historiographen zur bildenden Kunst manche Belehrung gewinnen lassen. Ebenso darf man wohl hoffen, daß eine sorgfältige Durchsicht der Bände auch für die genauere Kenntnis der eingeklebten Kunstblätter, für ihre zeitliche und örtliche Entstehung, nicht fruchtlos sein werde. Die Arbeit Staubers über die Geschichte der Schedelschen Bibliothek wird sicher dabei die besten Dienste leisten. Die Entstehungsgeschichte der Schedelschen Sammlung ist hier in ansprechender und lehrreicher Weise in die Erzählung seines Lebens verwoben. Durch sorgfältige Verzeichnisse am Schlusse ist für die Übersichtlichkeit und leichte Benutzbarkeit des Buches Sorge getragen worden. Was sich von dem ursprünglichen Bestande der Sammlung, die bekanntlich zum größten Teil in der Hof- und Staatsbibliothek zu München bewahrt wird, bisher an verschiedenen Orten hat nachweisen lassen, hat der Verf. hier gewissenhaft zusammengetragen, so daß man aus der Schilderung und aus den Verzeichnissen ein anschauliches Bild von der Entstehung und dem Wachstum der Schedelschen Bibliothek erhält. Durch die Kenntnis ihres ursprünglichen Charakters und ihrer Zusammensetzung wird sie für uns ein Kulturmonument aus jener Zeit von nicht geringer Bedeutung. Interessant ist z. B. auch, wie der Übergang von den Handschriften, die nach der Gewohnheit der Humanisten der Besitzer meist selber angefertigt hatte, zu den gedruckten Büchern, deren Besorgung damals oft mit kaum geringeren Schwierigkeiten und Mühen verbunden war, in Schedels Sammlertätigkeit zur Geltung kommt. Eine Reihe bisher unbekannter Urkunden und Briefe und neuerer Forschungsresultate über das Leben Hartmans und seines älteren Vetters und Vorbildes Herman Schedel erhöhen nicht unbeträchtlich den Wert der sorgfältigen Studie. *P. K.*

Paul Ratonis de Limay. Un amateur Orléanais au XVIII. siècle Aignan-Thomas Desfriches (1715—1800) sa vie, son œuvre, ses collections, sa correspondance, lettres du Duc de Chabot, de Cochin, Descamps usw. — Ouvrage orné de 15 phototypies hors texte et d'une héliogravure, suivi d'un essai de Catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Desfriches par André Jany Paris, H. Champion. 1907. (207 Seiten Text und 31 Seiten Vorwort, Preis 20 Frs.)

Ein sympathischer Akt der Pietät mehr als ein kritisch historisches Werk, gibt das Buch einen Einblick in ein gut bürgerliches Milieu Frankreichs im 18. Jahrhundert. Desfriches war im Hauptberuf Kaufmann. Was beim Anblick irgend einer der reproduzierten Zeichnungen sofort deutlich wird, bestätigt der Verfasser, indem er (S. 16) sagt: »Il étudie de très près les maîtres hollandais, il dessine d'après leurs tableaux, et nombre de ses dessins présentent de grandes ressemblances avec ceux de Van Goyen et de J. Ruysdael.« Zur Vertiefung unserer Kenntnis der französischen Kunstentwicklung im 18. Jahrhundert bietet das Buch wenig. Und daß ein natürlich formales Empfinden den Franzosen auszeichnet, braucht kaum erst durch ein so umfangreiches und teures Buch über einen Dilettanten belegt zu werden. — Druck und Ausstattung sind mustergültig.

Kaesbach.

W. Wartmann. Les Vitraux Suisses au Musée du Louvre. Catalogue critique etraisonné. Paris, Ancienne Maison Morel, Ch. Eggimann Succ. 1908.

Die Glasmalerei ist noch immer das Stiefkind der Kunstgeschichte. insbesondere in Deutschland. Die letzten Jahre haben zwar in den Tafelwerken von Bruck über die Glasgemälde des Elsaß und von Haseloff über die Marburger Fenster wertvolle Arbeiten gebracht, die an Stelle der früher vorherrschenden technischen Behandlung die kunstgeschichtliche gesetzt haben. Aber wir sind noch weit entfernt von einer Sammlung der weit verstreuten und oft schwierig aufzunehmenden Denkmäler in brauchbaren Abbildungen, die als Grundlage weiterer Forschung kaum zu entbehren ist. Die Schweiz ist infolge ihres enger begrenzten und leichter übersehbaren Bestandes mittelalterlicher Glasgemälde in viel besserer Lage, als Deutschland und Frankreich. Nach zahlreichen Vorarbeiten ist nun die kirchliche Glasmalerei des Landes bis zum Ausgang des Mittelalters zusammenhängend in erschöpfender Weise von Hans Lehmann (in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich) behandelt worden, so daß für diesen Abschnitt kaum etwas zu wünschen übrig bleibt. Was aber die eigentlich nationale Kunst der Schweiz betrifft, die kleinen Scheiben der Renaissance, so steht auch dort noch die Sammlung und Ordnung des Materials im Vordergrund. Dazu ist der Katalog der Schweizerscheiben im Louvre ein sehr willkommener und dankenswerter Beitrag. Die 43 Schweizerscheiben des Louvre sind dem Katalog in guten Lichtdrucken beigegeben; die ausführlichen Einzelbeschreibungen holen alles heraus, was die Sammlung

an geschichtlicher Aufklärung bieten kann. Diesem umfangreichsten Teil geht eine kurze Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz voraus, die für das Mittelalter notwendigerweise an die Arbeit H. Lehmanns sich anschließt und zugleich die Entstehung der Eidgenossenschaft übersichtlich darstellt. Das Kapitel über die Renaissancescheiben bespricht alles, was zum Verständnis dieser Kunstwerke nötig ist: die Sitte der Scheibenschenkungen, die namhaftesten Schulen, die Technik und die Stilentwicklung. Man sagt nicht zu viel, wenn man das Werk Wartmanns als das Muster eines Spezialkataloges bezeichnet.

Falke.

Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Brockhaus, Heinrich. Michelangelo und die Medicikapelle. Mit 35 Abb. Leipzig, Brockhaus. M. 6.

Caw, James L. Scottish painting past and present (1620 bis 1908). Edinburgh, T. C. u. E. C. Jack.

Duval, Mathias. Grundriß der Anatomie für Künstler. Deutsche Bearbeitung von Ernst Gaupp. 3. Aufl. Stuttgart, Ferdinand Enke.

Eichler, Ferdinand. Die deutsche Bibel des Erasmus Stratter in der Universitäts-Bibliothek zu Graz. Leipzig, Otto Harassowitz.

Gollubew, Victor. Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis. II. Teil (das Buch in Paris). Brüssel, G. van Oest & Co.

Holtzinger, Heinrich. Altchristliche und byzantinische Baukunst. Handbuch der Achitektur II. Teil, 3. Bd., 1. Heft — 3. Aufl. Leipzig, Alfred Kröner. M. 15.

Kaufmann, Paul. Joh. Martin Niederee, ein rheinisches Künstlerbild. Straßburg, Heitz.

Kekule von Stradonitz, Reinhard. Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im 19. Jahrhundert. Rede beim Rektoratsantritt, 1901. Berlin, Georg Reimer. M. 0,80.

Krapf, Anton. Das Problem der Bindung. Straßburg, Heitz. M. 3,50.

Künstle, Karl. Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 7.

Lill, Georg. Hans Fugger (1531—1598) und die Kunst. Studien zur Fugger-Geschichte, 2. Heft. Leipzig, Dunker & Humblot.

Noack, Ferdinand. Ovalhaus und Palast in Kreta. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Hauses. Leipzig, B. G. Teubner. M. 2,40

Ostendorf, Friedrich. Die Geschichte des Dachwerks. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner. M. 28.

Ozzola, Leandro. L'arte alla corte di Alessandro VII. Roma, a cura della R. Società Romana di Storia patria.

Rooses, Max. Die Meister der Malerei und ihre Werke. Leipzig, Wilhelm Weidner. 12 Lieferungen zu je 1 M.

Sitte, Alfred. Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizhofler und des Reichspfennigmeisters Zacharias Geizhofler 1576—1610. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 101. Straßburg, Heitz. M. 3.

Veth, Jan. Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig, E. A. Seemann.

Wendel, Georg. Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. Straßburg, Heitz. M. 1,50.

Berühmte Kunststätten. Leipzig, E. A. Seemann.

Max Osborn. Berlin. M. 4.

Eugen Petersen. Athen. M. 4.

Wilhelm Heumann. Riga und Reval. M. 3.

Hermann Schmitz. Soest. M. 3.

Walter Goetz. Assisi M. 3.

Albrecht Dürer
· in seinen Briefen ·

Selbstbildnis Dürers. Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.

Deutsche Charakterköpfe
Denkmäler deutscher Persönlichkeiten aus ihren Schriften
Begründet von **Wilhelm Capelle**
Band II

Albrecht Dürer in seinen Briefen

Von Oberbibliothekar Markus Zucker

Mit 20 Abbildungen im Text und auf 12 Tafeln
[IV u. 128 S.] gr. 8. 1908. In Leinwand geb. ℳ 2.—

Vorwort.

Die Kunst früherer Zeiten hat für den späteren Betrachter fürs erste vielfach etwas Fremdes. Alle äußeren Kultur- und Lebensverhältnisse sind einem steten Wechsel unterworfen, nicht minder ändert sich auch das seelische Empfinden der Menschen; Ausdruck aber solcher Gesamtverhältnisse ist in mehr oder weniger ausgeprägter Weise stets, was der Künstler schafft. Ganz unmittelbar wird darum die Kunst zu dem Beschauer nur aus der Umwelt heraus sprechen, innerhalb deren die Werke entstanden sind. Dahinein muß man sich zu versetzen suchen, wenn man unbehindert genießen will, und auf alle Fälle muß man dann dazu noch den persönlichen Anschauungen eines jeden großen Künstlers Rechnung tragen. Eine gewisse historische Orientierung ist deshalb zum Verständnis und zur richtigen Würdigung jeder weiter zurückliegenden Kunst unerläßlich. Am ersten dürften aber Hindernisse für das Verständnis eines großen Meisters aus dem Wege geräumt werden, wenn sich persönliche Beziehungen knüpfen lassen.

Daß die auf uns gekommenen Briefe Dürers eine derartige Wirkung haben werden, darf man wohl voraussetzen. Wer mit ihnen sich vertraut gemacht hat, ist dem Künstler auch näher getreten. Es steckt in diesen kunstlosen Schriftstücken eine werbende Kraft. Möchte die Form, in der sie geboten werden, in richtiger Weise den Zugang zu ihnen erleichtern.

Aus der Einleitung zu den Briefen.

Abb. 2. Porträt Pirkheimers vom Jahre 1503.

Als Künstlerbriefe aus einer der wichtigsten Epochen der deutschen Kunstgeschichte beanspruchen unsere Briefe schon um der Seltenheit willen volles Interesse. Wie wir gelegentlich wahrnehmen können, wurden sie auch bereits in früheren Zeiten hochgehalten, denn einen besonderen Wert verleiht ihnen, daß sie uns gerade mit dem Meister in recht verschiedenen Lagen seines Lebens in nahe Berührung bringen, dessen Name zum erstenmal ein durchschlagender Ruhmestitel unserer Kunst auch für das Ausland wurde.

Durchzogen sind diese Schriftstücke von dem Dialekt, den Dürer sprach. Man darf nicht vergessen, daß sie vor die Zeit fallen, in der Luthers Bibelübersetzung eine allgemeine Schriftsprache durchsetzte. Formell stehen sie hinter Dürers eigentlichen schriftstellerischen Arbeiten zurück, haben aber dafür den Reiz vollster Unmittelbarkeit, auch wird man gern zugeben, daß Dürer recht wohl zu sagen versteht, was er will und meint.

Wer diese Schriftstücke gelesen hat, wird nicht mehr die Empfindung haben, daß ihm Dürer eine nur äußerlich bekannte Persönlichkeit sei. Wir sehen, wie die rauhe Wirklichkeit des Lebens ihm nichts erspart, und anderseits begegnen wir ihm in froher, beglückter Stimmung und im Verkehr mit den geistig am höchsten stehenden Zeitgenossen. Wir beobachten seine Freudigkeit, sein Ringen und Streben bei künstlerischem Schaffen, wir erfahren, wie im Zusammenhang mit seinen theoretischen Spekulationen Gedanken an die Zukunft der deutschen Kunst seine Seele füllen, und wie er trachtet Bausteine zurechtzurichten, auf daß in fernerer Zukunft ein hehrer Kunsttempel erstehen möge. Er läßt uns nicht bloß erraten, wie der weltbewegende geistige Kampf seiner Zeit in seinem Innern sich widerspiegelt, wir lernen dazu seine Liebe zur Heimat kennen, und nicht zum letzten gewinnt sein Bild durch die herzliche Freundschaft und hohe Achtung, die ihm von allen Seiten her entgegengebracht wird.

Abb. 13. Der sog. Degenknopf des Kaisers Maximilian.

Uber die italienischen Maler. Zusammentreffen mit G. Bellini.

(Aus einem Briefe an Pirkheimer.)

Ich wollt, daß Ihr hie zu Venedich wärt, es sind so viel ärtiger Gesellen unter den Walchen[1]), die sich je länger je mehr zu mir gesellen, daß es eim am Herzen sanft sollt tan: vernünftig Gelehrt, gut Lautenschlaher, Pfeifer, Verständig im Gemäl[2]) und viel edler Gemut, recht Tugend von Leuten, und tund mir viel Ehr und Freundschaft. Dorgen sinder[3]) auch die untreuesten verlogen diebisch Böswicht, do ich glaub, daß sie auf Erdrich nit leben. Und wenns Einer nit west[4]), so gedächt er, es wären die ärtigsten Leut, die auf Erdrich wären. Ich muß ihr je selber lachen, wenn sie mit mir reden. Sie wissen, daß man solich Bosheit von ihn weiß, aber sie frogen nix dornoch. Ich hab viel guter Freund unter den Walchen, die mich warnen, daß ich mit ihren Moleren nit eß und trink. Auch sind mir ihr viel Feind und machen mein Ding in Kirchen ab und wo sie es mügen bekummen.[5]) Noch[6]) schelten sie es und sagen, es sei nit antikisch Art[7]), dorum sei es nit gut. Aber Sambelling[8]) der hätt mich vor viel Tzentillomen[9]) fast sehr globt. Er wollt geren etwas von mir haben und ist selber zu mir kummen und hat mich gebeten, ich soll ihm etwas machen, er wolls wohl zahlen. Und sagen mir die Leut alle, wie es so ein frummer Mann sei, daß ich ihm gleich günstig bin. Er ist sehr alt und ist noch der best im Gemäl.

Dürer und Pirkheimer.

(Aus einem Briefe an Pirkheimer.)

Um[10]) daß ich weiß, daß Ihr wißt mein willig Dienst, tut nit not, Euch dorvon zu schreiben. Aber ungleich[11]) nöter, Euch zu erzählen

1) Wälsche = Italiener.

2) d. i. Leute, die an Gemälden Freude hatten und sie zu beurteilen wußten. Sie bewunderten natürlich auch Dürers Arbeiten.

3) dagegen sind da. 4) wüßte.

5) Neben Bildern in Kirchen hat man auch an Schnitte und Stiche zu denken, die sich in Privatbesitz befanden. 6) nachher.

7) Dies war ein Schlagwort, das aber nicht so zu verstehen ist, als ob die venetianischen Meister im Sinne der Antike gemalt hätten. Sie behandelten nicht einmal vielfach antike Stoffe. Man hat nur an gewisse wirkliche oder vermeintliche Einwirkungen der Antike zu denken.

8) Giovanni Bellini. Dürer gibt die venetianische Aussprache wieder.

9) Edelleute: gentiluomini nach venetianischer Aussprache.

10) Darum. 11) Im Text unverständlich: inbelich.

die große Freud, so ich hab in der großen Ehr und Ruhm, die Ihr durch Euer mannlich Weisheit glehrter[1]) Kunst erlangt. Destmehr sich zu verwunderen, so selten in jungem Körpel[2]) oder ger nimmer desgleichen erfunden würd. Aber es kummt von sundrer Gnod Gottes, eben wie mir. Wie ist uns beeden so wohl, so wir uns gut gdunken, ich mit meiner Tafel und Ihr cum voster[3]) Weisheit. So man uns glorifiziert, so recken wir die Häls über sich und glaubens. So steht etwan ein boser Lecker[4]) dorhinter, der spott unser. Dorum glaubt nit, wenn man Euch lobt. Wann Ihr seid alls ganz und gar unärtig[5]), daß Ihrs nit glaubt.

Mich gedunkt geleich, ich säch Euch vor dem Markgrosen stehn, und wie Ihr lieblich redt. Tut eben, as wenn Ihr um die Rosentalerin buhlt, also krümmt Ihr Euch.

So mir aber Gott heim hilft, weiß ich nit, wie ich mit Euch leben soll Eurer großen Weisheit halben. Aber froh bin ich Eurer Tugend und Gutigkeit halben. Und Euer Hund werdens gut haben, daß Ihrs nimmer lahm schlagt. Aber so Ihr so groß geacht doheim seid, werdt Ihr nimmer auf der Gassen mit eim armen Moler türen[6]) reden, es wär Euch ein große Schand cum pultron de pentor.[7])

O lieber Herr Pirkamer, eben itz, so ich Euch in guter Frohligkeit schreibe, so bläst man Feuer, und brinnen 6 Häuser bei Peter Pender[8]), und ist mir ein wülln Tuch verbrunnen, dorfür hab ich erst gester 8 Dukaten geben. Also bin ich auch im Schaden. Es ist viel Romer hie von Feuer.[9])

Item als Ihr schreibt, ich soll bald heimkummen, will ich auf das erst kummen, so ich kann. Wann ich hab vor[10]) Zehrung müssen verdienen. Ich hab bei 100 Dukaten ausgeben um Färble und anders.

1) Man hat wohl dabei an Pirkheimers juristisches Wissen zu denken.
2) „in jungem Körper". Höchst auffallend. Pirkheimer war damals 36 Jahre alt. 3) cum vostra: mit Euerer. 4) böser Schalk.
5) Fragliche Stelle. Vielleicht: man muß das Euch sagen, denn Ihr seid ganz und gar „unärtig", d. i. nicht so geartet, daß Ihr Lob nicht glaubt; und nun übernimmt Dürer gleich selbst die Rolle des „bösen Leckers" und verspottet Pirkheimer. 6) dürfen.
7) con poltrone di pintore: Malerkerl. Die Ungebildeten unter den Höherstehenden sahen eben doch auf den Maler als auf einen Handwerker herab.
8) Besitzer eines Gasthauses, wo Deutsche Quartier zu nehmen pflegten.
9) Soll wohl heißen: es gibt oft Feuerlärm. Romer = ital. romore, Rumor.
10) zuvor.

Aus Dürers niederländischem Tagebuch.

Neben den Briefen Dürers an Spalatin und an Kratzer gestattet uns der bekannte Erguß beim Verschwinden Luthers nach dem Wormser Reichstage, den er seinem Tagebuch in Antwerpen anvertraute, einen besonders klaren Einblick in des Künstlers innere Stellung zur Reformationsbewegung. Zu ihrer Charakteristik ist diese ganz spontane Äußerung eines Laien eigentlich unentbehrlich und wird deshalb zur Ergänzung jener beiden Briefe hier anhangsweise abgedruckt. Bekanntlich wurde Luther am 4. Mai 1521 auf der Heimreise von Worms, die er noch unter kaiserlichem Sicherheitsgeleite machte, auf Veranstalten des Kurfürsten Friedrichs des Weisen aufgehoben und, ohne daß jemand davon wußte, auf die Wartburg in Sicherheit gebracht. Es geschah dies, um ihn gegen die kaiserliche Achtserklärung zu beschützen. Als vierzehn Tage nachher die Kunde davon nach Antwerpen kam, glaubte natürlich auch Dürer mit allen anderen, daß Luther von seinen Gegnern gefangen genommen worden sei. Als ein Zeichen der tiefen Erregung, die jene Nachricht allenthalben hervorrief, werden Dürers Worte stets denkwürdig bleiben. Zu dieser Stelle aus Dürers Tagebuch ist, weil sachlich zugehörig, noch die Übersetzung eines lateinischen Briefes hinzugefügt, den der Ratsschreiber Grapheus aus Antwerpen drei Jahre später an Dürer geschrieben hat.

Ein Porträt Dürers aus der Zeit der niederländischen Reise gibt Abb. 18. Gemalt wurde es von Thomas Vincidor aus Bologna.

17. Mai 1521.

Item am Freitag vor Pfingsten im 1521 Jahr kamen mir Mähr gen Antorff[1]), daß man Martin Luther so verräterlich gefangen hätt. Dann do ihn des Kaisers Carols Herold mit dem kaiserlichen Gleit war zugeben, dem ward er vertrauet.[2]) Aber sobald ihn der Herold bracht bei Eyßenach in ein unfreundlich[3]) Ort, saget [er], er dörfe[4]) sein nit mehr, und ritt von ihn. Alsbald waren 10 Pferd do, die führten verräterlich den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweg, der do war ein Nachfolger Christi und des wahren christlichen Glaubens. Und lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und um daß[5]) er gestraft hat das unchristliche Pabsttum, das do strebt wider Christus Freilassung mit seiner großen Beschwerung der menschlichen Gesetzt und auch darum[6]) daß wir unsers Blut und Schweiß also beraubt

1) So nennt Dürer stets Antwerpen.
2) Das heißt: dieser sollte über seine Sicherheit wachen.
3) = einsame Gegend. 4) bedürfe. 5) = darum daß.
6) Der Satz noch abhängig von „gestraft hat".

und ausgezogen[1]) werden und dasselbige so schandlich von müßiggehendem Volk lästerlich verzehret wird, und die durstigen, kranken Menschen darum Hungers sterben müssen.

Und sonderlich ist mir noch das Schwereste, daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen blinden Lehr will lassen bleiben, die doch die Menschen, die sie Väter nennen, erdichtt und aufgesetzt haben, dardurch uns das göttliche Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird, oder gar nichts fürgehalten.[2])

Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser; o Herr Jesu Christe, bitt für dein Volk, erlös uns zur rechten Zeit, erhalt in uns den rechten wahren christlichen Glauben, versammele deine weite zertrennte Schaf durch dein Stimm, in der Schrift dein göttlich Wort genannt, hilf uns, daß wir dieselb dein Stimm kennen und keinem andern Schwigeln[3]), der Menschen Wahn, nachfolgen, auf daß wir, Herr Jesu Christe, nit von dir weichen. Ruf den Schafen deiner Weide, derer noch ein Teils in der römischen Kirchen erfunden werden, mitsamt den Indianern[4]), Moscabitern, Reußen, Krichen, wieder zusammen, die durch Beschwerung und Geiz der Päbst, durch heiligen, falschen Schein zertrennet sind worden.

Ach Gott, erlös dein armes Volk, das dar durch großen Bann und Gebot gedrungen[5]) wird, der es keines gern tut, darum es stätigs sündigen muß in seinem Gewissen, so es die übergehet. O Gott, nun hast du mit Menschengesetzen nie kein Volk also größlich beschweret als uns Arme unter den römischen Stuhl, die wir füglich durch dein Blut erlöst frei Christen sollen sein. O höchster, himmlischer Vater, geuß in unser Herz durch deinen Sohn Jesum Christum ein solch Licht, dabei wir erkennen, zu welchen Geboten zu halten wir gebunden sind, auf daß wir die andern Beschwernis mit gutem Gewissen fahren lassen[6]) und dir, ewiger himmlischer Vater, mit freiem, fröhlichem Herzen dienen mögen.

---

1) Dürer deutet hier auf die überaus hohen Abgaben hin, die Rom aus Deutschland an sich zog.

2) bekannt gegeben wird. 3) = Lockung.

4) In Brüssel hatte Dürer Erzeugnisse aus Amerika mit Verwunderung über die „subtilen Ingenia" der Indianer betrachtet. Das hat wohl sein Interesse an ihnen gesteigert. 5) bedrängt wird.

6) Für das Verständnis der Reformationsbewegung wichtige Stelle.

Dürer bietet dem Rate die sog. vier Apostel als Geschenk an.

Vor dem 6. Oktober 1526.

Fürsichtig, ehrber, weis lieb Herren! Dieweil ich vorlängst geneigt wär gewest, Euer Weisheit mit meinem kleinwirdigen Gemäl zu einer Gedächtnus zu verehren, hab ich doch Solchs aus Mangel meiner geringschätzigen Werk unterlassen müssen, dieweil ich gewüßt, daß ich mit denselben vor Euer Weisheit nit ganz wöhl hätt mügen bestehn. Nachdem ich aber diese vergangen Zeit ein Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß dann ander Gemäl gelegt hab, acht ich Niemand wirdiger, die zu einer Gedächtnuß zu behalten dann Euer Weisheit. Derhalb ich auch dieselben hiemit verehr, unterthänigs Fleiß bittend, die wölle diese mein kleine Schenk gefällig und günstlich annehmen und mein gönstig lieb Herren, wie bisher ich allweg gefunden hab, sein und beleiben. Das will ich mit aller Untertänigkeit um Euer Weisheit zu verdienen geflissen sein.

Euer Weisheit
untertäniger
Albrecht Dürer.

Bestellzettel.

Bei ..... Buchhandlung

in ..... bestellt der Unterzeichnete

hiermit aus dem Verlage von B. G. Teubner in Leipzig, Poststraße 3, fest — zur Ansicht:

Albrecht Dürer in seinen Briefen. Von Markus Zucker [IV u. 128 S.] 8. 1908. In Leinwand geb. *M* 2.—.

Ort und Wohnung: ..... Unterschrift: .....

Von bleibendem Werte!

Das berühmte

Museum zu Antwerpen

50 Photogravüren mit Einleitung von **Pol de Mont**

elegant gebunden M. 150.—

vollständigstes und bestausgeführtes Werk über die Galerie.

Die hochbedeutende, von den ersten in- und ausländischen Kennern und Forschern gerühmte

Galerie Speck v. Sternburg in Lützschena

40 ausgewählte Meisterwerke aller Schulen mit Text von **Dr. F. Becker**

40 Photodrucke, hochelegante Mappe M. 80.—

Herausgegeben von der **Kunsthistorischen Gesellschaft.**

Beide Werke Verlag von

A. Twietmeyer in Leipzig.

DIE SKULPTUREN DES VATIKANISCHEN MUSEUMS

im Auftrage und unter Mitwirkung des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts (Römische Abteilung)

beschrieben von

WALTHER AMELUNG

Band I Ein Textband in Oktav und 121 Tafeln in Quart Preis M. 40.—

Dieser Band umfaßt: Titel und Vorwort. — Braccio nuovo. — Galleria lapidaria. — Museo Chiaramonti. — Giardino della Pigna. — Nachträge und Verzeichnis.

Band II Ein Textband in Oktav und 83 Tafeln in Quart Preis M. 30.—

Dieser Textband umfaßt: Belvedere. — Sala degli animali. — Galleria della Statue. — Sala del Busti. — Gabinetto delle Maschere. — Loggia Scoperta.

Beide Bände können durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes sowie vom unterzeichneten Verlag bezogen werden.

GEORG REIMER, BERLIN W. 35.

INHALT.

Seite

Kritische Studien zu Giorgione (Schluß). Von *Georg Gronau* 503

Beziehungen Donatellos zur altchristlichen Kunst. (Mit drei Textabbildungen.) Von *Mela Escherich* 522

Eine Madonnenstatuette des Veit Stoß im South Kensington Museum. (Mit einer Textabbildung.) Von *Hermann Voss* 528

Bemerkungen zu den Münchener Rembrandtzeichnungen. Von *Fritz Saxl* . . . 531

Über Reproduktionen von Kunstwerken. Von *Paul Kristeller* 538

Zum Oeuvre Paris Bordones. *Hadeln* 544

Literaturbericht.

A. Muñoz. L'Art Byzantin à l'Exposition de Grottaferrata. *O. Wulff* . . . 546

Hans Tietze. Österreichische Kunsttopographie. Bezirk Krems. *Ernst Diez* 550

Paul Weber. Baugeschichte der Wartburg. *Karl Simon* 553

Jan Fastenau. Die romanische Steinplastik in Schwaben. *H. Weizsäcker* . 557

Hans von der Gabelentz. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. *Swarzenski* 559

Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte. I. Ferdinand Koch: Die Gröninger. II. Friedrich Born: Die Beldensnyder. *Adolf Brüning* . . . 561

Jos. Braun. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. *Hugo Schmerber* . 564

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. *Friedländer* . 566

Oswald Sirén. Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei. *Vitzthum* 568

Pietro d'Achiardi. Sebastiano del Piombo. *Ernst A. Benkard* 572

Leandro Ozzola. Vita e opere di Salvator Rosa. *P. K.* 575

Christian Rauch. Die Trauts. *Friedländer* 577

René van Bastelaer. Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps. *Rosa Schapire* 579

Führer durch die Staats-Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. *H. Weizsäcker* 581

Richard Stauber. Die Schedelsche Bibliothek. *P. K.* 584

Paul Ratonis de Limay. Un amateur Orléanais. *Kaesbach* 585

W. Wartmann. Les Vitraux Suisses au Musée du Louvre. *Falke* 586

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind bis auf weiteres an Herrn

Direktor Dr. M. J. Friedländer, Berlin C., K. Kupferstichkabinett

zu adressieren.